CRILCQ Prégnance

Sous la direction de

YVAN LAMONDE

ET JONATHAN LIVERNOIS

Une culture de transition

La recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)



Codicille

ÉDITEUR

UNE CULTURE DE TRANSITION

Collection « Prégnance »

LES AUTEURS

Julien-Bernard Chabot

François Dumont

Cécile Facal

Andrée-Anne Giguère

Pierre Hébert

Michel Lacroix

Vincent Lambert

Yvan Lamonde

Gilles Lapointe

Jonathan Livernois

Caroline Quesnel

Adrien Rannaud

Lucie Robert

Denis Saint-Jacques

Sous la direction de
YVAN LAMONDE et JONATHAN LIVERNOIS

UNE CULTURE DE TRANSITION

La recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)

Codicille éditeur

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

La réalisation de cet ouvrage a été rendue possible
grâce au soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Révision : Isabelle Bouchard
Conception graphique : Bleuoutremer

ISBN : 978-2-924446-07-2
ISBN PDF : 978-2-924446-08-9

PRÉSENTATION

Yvan Lamonde
Université McGill

Jonathan Livernois
CRILCQ – Université Laval

La production intellectuelle et littéraire des années 1930 à 1965 compte des œuvres difficiles à lire pour les générations d'après 1960. Il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler les commentaires de Jacques Pelletier (1985) qui, au début des années 1980, avouait son grand agacement devant l'œuvre de Jean Le Moyne, désincarnée, idéalisée et réalisée en serres chaudes, loin des luttes nationales et sociales, croyait-il.

Pourtant, pivot entre un amont façonné de traditions intellectuelles et spirituelles et un aval que ces intellectuels et auteurs ont tenté d'appréhender, cette production littéraire ne manque pas d'intérêt ni d'importance pour la définition de la littérature québécoise moderne. Des auteurs comme Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne, Anne Hébert et Pierre Vadeboncœur ont tous cherché un code culturel et esthétique nouveau dans une conscience, souvent aiguë, d'un entre-deux mondes, d'une désarticulation dont ils se sont même faits les promoteurs. Ils ont conçu, à leur époque, un présent ou un avenir qui aurait pu être, mais qui ne fut radicalement pas. Ils ont dénoncé une situation historique à un moment où l'accélération, plus ou moins prévue, les doublait. D'où l'oubli, la perte de résonance ou l'illisibilité de certaines de leurs œuvres et de certains de leurs codes intellectuels et esthétiques. On pourrait tout aussi bien parler d'un changement épistémique majeur, survenu entre 1934 et 1965, au Canada français, entre la naissance de *La Relève* et les premiers résultats « officiels » de la Révolution tranquille.

Notre réflexion sur la culture de transition au Canada français n'est pas nouvelle, certes. Rappelons les mots de Fernand Dumont, qui écrivait, il y a près de cinquante ans :

> Saint-Denys Garneau faisait partie d'une plus vaste famille : Ringuet, Savard, Grignon, d'autres encore. Qu'avaient-ils en commun ? Ils faisaient le procès des mythologies traditionnelles grâce aux mythologies elles-mêmes, c'est-à-dire en reprenant les vieux mythes de ce pays dans le roman ou le poème. Singulier procès où, derrière l'écrivain, l'accusé était l'accusateur, où les accusations étaient aussi de secrètes apologies. Ringuet et Grignon ramenaient les bucoliques à la brutalité de l'existence paysanne qui y était masquée ; à l'inverse, le Menaud de Savard poussait la mythologie traditionnelle à son paroxysme, le rêve séculaire trouvant enfin sa vérité et sa limite dans la folie du personnage. Quel que soit le chemin suivi, l'héritage n'était pas brutalement récusé : il était remis en cause, mais par une reprise en charge de ses implications profondes. On peut faire la même remarque à propos de Saint-Denys Garneau et du groupe de *la Relève.* Ils ont cherché, pour leur part, un en-deçà (ou un au-delà, on ne sait trop) de la religion officielle ; chez eux, la « spiritualité » qui nous avait empêchés de vivre était à la fois critiquée et poursuivie plus avant (1969 : 467-468).

Chercher un nouveau mode d'emploi pour des outils d'antan, aller au bout des possibles d'une idée pour mieux la faire éclater, découvrir de nouveaux codes reposant sur des bases caduques, ce sont autant de situations complexes, délicates, pour des écrivains et des intellectuels canadiens-français, que l'on veut comprendre ici.

Le présent collectif veut mettre en relief un certain nombre de relectures récentes qui, après un quasi-moratoire dans certains cas, permettent de mieux saisir, de mieux comprendre l'influence d'œuvres, d'auteurs et de figures intellectuelles de l'entre-deux. Les chercheurs conviés à cette réflexion commune explorent donc cette expérience intellectuelle et littéraire, nommée explicitement et implicitement dans des œuvres qui entendent toujours faire place, par exemple, à la religion, à la croyance, à un syncrétisme de la survie dans un renouvellement nationaliste, mais qu'elles critiquent et mettent à jour, en en décortiquant la signification négative bien que toujours possiblement salvatrice. C'est ainsi l'hésitation qui s'impose, le tâtonnement. L'élément de substitution à proposer n'est pas toujours évident.

On s'interrogera en outre sur la signification de cette recherche de nouveaux codes. Quels étaient les codes à remplacer ? Pourquoi ? Avec quel coef-

ficient de radicalité ? Comprendre les modalités de passage, tel est l'objet principal du présent ouvrage. Le parcours sera ponctué de réflexions synthétiques (Yvan Lamonde, Denis Saint-Jacques, Vincent Lambert) ou thématiques (Lucie Robert, Adrien Rannaud) sur la période, d'études sur les écrivains et les intellectuels de l'entre-deux, comme Hector de Saint-Denys Garneau (Julien-Bernard Chabot), Robert Charbonneau (Andrée-Anne Giguère), Robert Élie (Cécile Facal), François Hertel (Michel Lacroix), Claude Gauvreau (Gilles Lapointe), Gaston Miron (Jonathan Livernois) et Jacques Brault (François Dumont).

BIBLIOGRAPHIE

DUMONT, Fernand (1969), « Le temps des aînés », *Études françaises,* vol. 5, nº 4 (novembre), p. 467-472. Repris dans *La vigile du Québec,* Montréal, Hurtubise HMH, 1971.

PELLETIER, Jacques (1985), « Jean Le Moyne : les pièges de l'idéalisme », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec,* Montréal, Fides, p. 697-710.

UNE PALETTE DE NUANCES ET DE CODES

Yvan Lamonde

Université McGill

> La revue [*Cité libre,* 1950] avant-gardiste, gauchiste, socialisante, etc… apparaît à une génération de jeunes loups aux dents déjà longues comme stabilisatrice, centriste, conservatrice. Cette jeune génération loge à l'enseigne volontairement provocante de *Parti pris* [1963]. On peut mesurer alors la brièveté d'une génération intellectuelle au Canada français. Il y avait eu, il y a encore *Liberté* pour amortir la transition, mais si *Parti pris* se considère sortie (et libérée!) de *Cité libre,* celle-ci accepte mal de se voir ainsi prolongée…
>
> Gérard Bergeron,
> *Ne bougez plus! Portraits de 40 de nos politiciens.*

> À moi, par exemple, *La Relève* laisse un grand souvenir spirituel un peu abstrait, détaché de la réalité américaine. Ces aînés ne se colletaient pas avec l'actualité. Ils abordaient les problèmes de très haut ou, si l'on préfère, de très profond. C'est sans doute ce qu'ils pouvaient faire de mieux, ce dont nous avions le plus grand besoin, en tout cas dans la première période de la revue, c'est-à-dire avant la Seconde Guerre mondiale.
>
> Gérard Pelletier,
> Cité libre. *Une anthologie.*

Les deux citations mises en exergue parlent de substitution de codes. Elles balisent aussi une séquence, celle que le présent collectif adopte : 1934-1965. Elles disent l'importance fondamentale des revues et des générations en histoire intellectuelle : *La Relève* (1934-1948), *Cité libre* (1950-1972, puis 1991-2000), *Liberté* (1959-), *Parti pris* (1963-1968), auxquelles il faudrait ajouter *Maintenant* (1962-1974). Cette trajectoire débutant avec la conscience d'une crise qui est aussi spirituelle se termine non pas en 1960 sur une date purement politique,

sinon électorale, mais sur un moment où la pensée de grands essayistes tels Jean Le Moyne, Gérard Pelletier, Pierre Vadeboncœur, Maurice Blain trouve un accomplissement, l'accomplissement d'une recherche de sens au changement amorcé dans le désordre de la crise et l'accélération de l'après-guerre.

Gérard Bergeron évoque la brièveté des générations intellectuelles. Cette brièveté est sans doute fonction de la vitesse à laquelle se font les changements et cette vitesse elle-même fonction de la pression des besoins et de la lenteur qui prévalait auparavant. Autant de variables auxquelles on se heurtera ici au fil des essais de compréhension de divers itinéraires.

Je vois ce collectif comme le moment d'un saut qualitatif dans l'histoire intellectuelle pratiquée depuis quarante ans. Il aura fallu tout un incontournable travail de terrain pour qu'il devienne possible de regarder le sol à partir d'une certaine altitude, pour qu'il devienne tentant de chercher maintenant des invariants selon la phénoménologie d'Edmund Husserl, des épistémès dans l'approche structuraliste et diachronique de Michel Foucault. Il fut un temps d'importation où il n'y avait que les grilles plus ou moins étrangères à appliquer ; il y a maintenant un territoire exploré et arpenté à regarder avec les instruments adaptés. Je reprends une métaphore éclairante pour moi : après avoir quitté le pilotage de haut vol pour le pilotage de brousse, il est attirant et possible de reprendre de l'altitude. Nous savons maintenant où, intellectuellement, nous atterrissons et d'où nous décollons.

Si le défi pour nous, ici, est de trouver des codes de substitution, c'est parce que nous connaissons les éléments qui avaient un code et ceux pour lesquels les contemporains cherchaient le code. Ce sont certes les anciens et les nouveaux codes qui nous intéressent, mais j'affirmerais que le défi est plutôt de définir le ou les processus de substitution et les raisons invoquées pour ce faire. Le comment et le pourquoi de la substitution, dans l'ordre et la proportion qu'on voudra.

Chacune ou chacun selon ses choix explorera un code ; ils sont nombreux. L'horizon où apparaît le questionnement du collectif est celui de la modernité, scrutée de la crise et de la guerre au milieu de la décennie 1960. Ma recherche sur la modernité depuis la crise de 1929, publiée dans les deux tomes sur *La modernité au Québec* (Fides, 2011 et 2016), a mené à trois passages obligés, qui furent autant de codes décodés et recodés par les contemporains : la religion et le statut de l'esprit, le nationalisme ainsi que l'effet de cette combinatoire de désarticulation sur la pensée ou la culture. On pourra toujours privilégier un objet – plus jazzé, plus dans l'esprit, sinon la mode de 2018 –, mais on ne traversera pas

historiquement ces trois décennies sans rencontrer à chaque carrefour ces trois trames, ces trois codes. Le défi est aussi de repérer d'autres variables explicatives du changement, y compris dans les codes, justement.

L'analyse de la modernité de 1934 à 1965 a également permis de définir et d'expliquer les changements, le changement. Dans la critique littéraire universitaire, on s'efforce habituellement de montrer comment le récit littéraire parle de la société. L'occasion est donc belle, ici, de retourner le gant et de voir comment les changements socioculturels repérés subvertissent les récits, obligent à des reconversions. En 1956, en préface au collectif *La grève de l'amiante,* Jean-Charles Falardeau, qui s'intéressera à la sociologie de la littérature québécoise, citait Karl Mannheim : « C'est seulement lorsque les choses sont en état de transformation, voire de dissolution radicale que les hommes sont le plus aptes à percevoir l'interdépendance des faits sociaux » ([1956] 1970 : XI). C'est ce type de résonance herméneutique du changement que nous proposons de pratiquer.

On associe spontanément la modernité au changement ; une société passe au moderne, d'une façon ou d'une autre. Au Québec, ce sont les recherches sur la peinture automatiste et sur ses tenants (Paul-Émile Borduas notamment) qui ont construit la représentation la plus articulée de la modernité, d'une modernité conquise sur *un* mode qu'on a estimé être *le* mode de la modernité, celui du refus global. Cette épistémè intellectuelle a eu d'autant plus de prégnance qu'il a déterminé un mythe, celui d'un changement qui ne peut se faire que sur le mode du rejet, ce qui a créé du coup une espèce d'empêchement et d'impuissance : que faire, en effet, de ce qui a été rejeté, que faire *sans* ce qui a été rejeté ? Le Québec jongle avec ce que Fernand Dumont appelait déjà en 1958 un « vide spirituel ».

La distinction que j'ai proposée entre modernisation et modernité – la première concernant les changements économiques et technologiques dans l'espace, la deuxième étant un positionnement par rapport au temps nouveau induit par les changements et les pratiques conséquentes – a permis de voir la diversité des formes de modernité concomitante à l'esthétique et à la politique du refus global (Lamonde, 2011 et 2016).

Cette distinction s'impose lorsque l'on balise chronologiquement cette modernité. La double *expérience,* coup sur coup, de la crise de 1929 et de la Deuxième Guerre mondiale a modulé dans le temps et dans la forme le façonnement de la modernité. À telle enseigne qu'il est difficile de savoir si le réformisme ou l'« étapisme » de la modernité autre que celle du « refus global » est attribuable à la mentalité québécoise ou à cette addition d'expériences provocatrices de

changement étalées sur deux ou trois décennies. Voyons une palette de changements de codes.

DU SPIRITUEL ET DE L'ESPRIT

Jacques Maritain et Emmanuel Mounier représentent deux figures du changement dans les milieux catholiques, deux figures d'un même changement, mais sur des modes différents. Prenons comme indices deux titres marquants : *De la primauté du spirituel* (1927) de Maritain et *Esprit* (1932), la revue fondée par Mounier. Non seulement l'un et l'autre ont promu la personne – l'un plus que l'autre –, mais, surtout, tous deux se sont battus, sur le socle de la personne, pour le spirituel, pour l'esprit dans un contexte de crise du capitalisme matérialiste et de promotion du matérialisme communiste.

Sur le mode de la philosophie néothomiste mais aussi de l'essai, Maritain a renouvelé le sens du spirituel, notamment en y conjuguant de manière inédite le temporel, en se montrant permissif à l'égard de l'engagement dans le monde. Le monde ici-bas devenait attrayant, valait la peine. Mais du même souffle, Maritain gardait intacte la hiérarchie des fins – le temporel subsumé dans le spirituel –, seule garante d'une transcendance, chrétienne en l'occurrence. Pour faire choc, sinon image, Maritain *allégeait,* mais il ménageait une hiérarchie des valeurs qui avait marqué un Québec longtemps ultramontain où la hiérarchie catholique s'était historiquement appesantie sur la primauté de Dieu sur l'homme, de la religion sur le civil, de l'Église sur l'État, de la théologie sur la philosophie, de la foi sur la raison. Maritain vint, allégea mais ménagea la primauté du spirituel.

Sans n'être jamais venu au Québec, alors que Maritain le visita à plus d'une reprise à compter de 1934, Mounier, le directeur d'une revue d'idées, est formellement reconnu par *Cité libre* en 1950, l'année même de sa mort. Comme l'humanisme intégral de Maritain, le personnalisme de Mounier contribua à nommer des aspirations, des positionnements, mais en temps de guerre et d'après-guerre plutôt qu'en temps de crise comme dans le cas de Maritain. C'est à la lecture de *Feu la chrétienté* (1950) que Gérard Pelletier prendra acte de « Feu l'unanimité » au Québec en publiant son article fameux dans *Cité libre* en 1960.

C'est sur cette forte vague de la religion reformulée dans le lexique du spirituel que se dérouleront de 1930 à 1950 la sécularisation des esprits, le passage de l'Esprit avec majuscule à l'esprit avec minuscule. Le critique du cléricalisme à *Cité libre,* Maurice Blain, voit clairement en 1952 que le « primat de la confessionnalité est devenu le critère des valeurs culturelles, des méthodes pédagogiques

et du recrutement professoral » (1952 : 206). Il introduit alors un nouveau mot-repère, une autre réalité, la « conscience » individuelle, celle d'individus affirmés, de laïques qui se tiennent debout : il évoque « la nature et l'étendue du pouvoir psychologique et moral dont le prestige de l'enseignement religieux lui permet de disposer sur les consciences pour maintenir une contrainte permanente sur les esprits » (1952 : 207). C'est ce « pouvoir psychologique » qui assure l'oppression de ceux qui ont appris à baisser les bras : « [...] il s'agit pour [l'Église] de maintenir l'empire spirituel de son autorité sur les domaines qu'elle a usurpés grâce à l'absence et ensuite la faiblesse du laïcat » (1952 : 207). Comme nul autre encore, Blain fait comprendre ce que *esprit* veut dorénavant dire pour les laïques catholiques : « L'avènement de la bourgeoisie intellectuelle tend à transformer les valeurs traditionnelles de la cité chrétienne et à reprendre ses droits de laïcité dans la culture » (1952 : 213). Ainsi, un laïcat spirituel « se forme dans la masse des prolétaires spirituels et revendique de l'Église le mandat de la culture. Il affirme clandestinement que culture et catholicisme sont autonomes, et qu'il lui appartient de veiller sur l'avenir de l'esprit » (1952 : 213). Le code d'un esprit laïque, d'une culture laïque, d'un humanisme laïque.

La déclinaison de l'Esprit en l'esprit prit aussi la forme du sacré que certains (Robert Élie et Pierre Vadeboncœur notamment) trouvèrent dans l'art, le père Couturier ayant fortement contribué à associer le religieux au sacré de l'art, lui qui dota le couvent des dominicains de Québec d'une Pentecôte pour rappeler le souffle de l'Esprit. Le Frère Untel aura compris la chose à sa manière, lui qui vit clairement qu'à force de bénir des ponts et des restaurants, on profanait le sacré, on le banalisait, on l'évacuait ; on ne compromettait plus seulement l'alliance politique de la religion, on mettait le sacré en péril.

Cet usage maïeutique de la majuscule et de la minuscule trouva encore dans la littérature un lieu de recodage. L'écrivain catholique était un créateur comme son Créateur et sa création pouvait/devait être à l'image de la Création. Le défi était de formuler une esthétique sur cet *a priori,* de recodifier le genre romanesque, de lui donner une théorie catholique acceptable, viable. C'est l'esthétique que Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne ont cherché à nommer et à pratiquer.

Le Centre catholique des intellectuels canadiens (CCIC) fournit un autre cas de figure d'une promesse avortée. De 1950 à 1955, on essaie de conjuguer raison et foi, profane et sacré à l'occasion de carrefours annuels et dans une modeste revue dont le titre est un programme, *Croire et savoir*. Le syncrétisme est la

philosophie des animateurs et des participants. Il est significatif que le Carrefour de 1955-1956 qui devait porter sur « la crise de conscience religieuse des intellectuels canadiens-français » ait avorté. On continuait à y penser avec la conclusion en tête et, au dire de Blain (1955), le croyant y dévorait toujours l'intellectuel.

LA DISLOCATION DU NATIONALISME

Deux facteurs expliquent la dislocation du nationalisme, de la crise à l'après-guerre. C'est Maritain, passeur entre Rome et *L'Action française* lors de la condamnation de celle-ci par celle-là en 1926, qui tempéra le nationalisme de la jeunesse des années 1930 au Québec. Lui proposant « d'exister, d'abord » comme personne, il lui fournit ensuite un distinguo pour éviter toute confusion entre religion et politique, entre action catholique et action nationale, entre foi et langue : « agir en chrétien et non en tant que chrétien ». Incarner ses valeurs personnelles dans le temporel, dans le politique plutôt que de prétendre parler au nom de l'institution, plutôt que de mêler l'institution à la politique. Le Jeune-Canada André Laurendeau a dû composer avec cette donne dans son positionnement nationaliste formulé dans *Notre nationalisme* (1935) ; il a dû passer par la porte étroite du distinguo pour défendre l'antique et fragilisée position selon laquelle défendre la foi, c'était défendre la langue, et vice versa.

Un deuxième facteur de dislocation du nationalisme a trait au fait que des rédacteurs de *Cité libre,* Pierre Elliott Trudeau, Gérard Pelletier, Jean Pellerin, ont récupéré une vieille habitude de faire du nationalisme canadien-français un nationalisme de même farine que le nationalisme européen. Or, comme celui-ci, dans ses modalités fasciste et nazie, avait été l'une des causes importantes du déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, on prit l'habitude à *Cité libre* de les associer, tout en marquant en sus le nationalisme canadien-français au fer du duplessisme, du cléricalisme et de l'antidémocratisme. Autant de raisons de stigmatiser le nationalisme, et bientôt tout nationalisme.

De l'intérieur même de *Cité libre,* dans un texte fameux de 1958, Dumont déconstruisit la critique radicale que Trudeau avait faite du nationalisme. Le sociologue de l'Université Laval pointa du doigt sans le nommer l'internationalisme abstrait de Trudeau en suggérant, après Laurendeau, qu'on ne pouvait échapper à la médiation par la culture pour accéder à l'universel qui ne peut être donné d'entrée sans jeu sans risque de sortie par le haut, par l'abstraction.

La médiation de Dumont est peut-être une forme de distinction, mais elle est avant tout un processus, un moyen d'embrayage sur la route qui, par étapes, va du singulier à l'universel, du national à l'international. Mais quelle sorte de matrice de changement est donc ce processus de médiation ? Élie, qui avait connu les distinguos de Maritain, observa avec perspicacité que pour Borduas, l'homme du « refus global », « distinguer est un signe de tiédeur » ([1949] 1979 : 588).

L'autre mot-clé de l'époque est celui de *risque.* Vadeboncœur, qui le consacre en 1962, me semble proposer une médiation entre refus global et quelque chose d'autre, qui soit acceptable sans être révolutionnaire, sans être réformiste. Vadeboncœur se collette avec la difficulté de comprendre et d'expliquer le changement en cours chez lui et chez d'autres lorsqu'il lui faut décrire le sens même de son passage de *Cité libre* à *Parti pris,* y compris avec ses réserves sur le marxisme qu'il formulera dans des lettres à Jean-Marc Piotte (Vadeboncœur, 2012). C'est ce qu'il fait dans ses « salutations d'usage » dans le premier numéro de *Parti pris*. Il faut selon lui mener « une révolution psychologique » contre l'essentialisme de la pensée québécoise, entreprendre « une action spectaculaire et nette », lui qui en avait appelé un an plus tôt, dans « La ligne du risque », à une « ligne du parti net » (Vadeboncœur, 1963 : 184). À la différence de *Cité libre* qui cherchait simplement à « actualiser » les choses, à les mettre à jour, il faut chez Vadeboncœur ajouter des rêves aux rêves, il convient « de multiplier le hasard, d'ajouter autant de causes qu'il se peut dans l'histoire et de faire que, dans ce jeu ainsi accéléré et compliqué, des chances accrues se fassent jour » (Vadeboncœur, 2007 : 142). Comme Borduas avait délié la liberté en 1948, Vadeboncœur tente de la délier en 1963. À nouveau, la question se pose : en quoi « un parti net » diffère-t-il d'un refus global ?

À vrai dire, la méthode qu'il décrit en 1965 est une tentative d'appliquer l'approche automatiste à la culture avec l'espoir de changements sociaux et politiques à la hauteur des changements esthétiques de la peinture automatiste. Il explique que « nous nous sommes mis à être libres et créateurs, comme cela s'était passé pour la peinture », qu'il fallait « faire un saut subit dans l'inconnu » (1965 : 123). *Parti pris,* le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), le Mouvement laïque de langue française (MLF) ont été des sauts récents de ce type. Le renouvellement de l'histoire ne peut s'effectuer que « par de larges affirmations nouvelles et génératrices d'histoire » (1965 : 125). Et avec un je ne sais quoi d'anti-intellectualisme, il explique :

> On croyait que la liberté ferait d'abord des analyses précises et que, élève appliquée, elle en transcrirait les constatations au propre en vue d'en exécuter tranquillement les conditions. De là est née l'idée de la politique fonctionnelle et cette conception a fait école. La « révolution tranquille » a essayé également de faire cela. Mais la liberté a aussi fait autre chose, elle a très tôt décidé de faire autre chose ; elle a choisi de procéder par intuition créatrice (1965 : 131).

Vadeboncœur et Borduas, même combat, même méthode appliquée à deux univers différents.

LE CODE FRANÇAIS, LE CODE ÉTATSUNIEN

André Laurendeau avait été le premier en 1936 à formuler sa conscience d'une « certaine altérité » de la France pour les Canadiens français. La guerre accentuera cette altérité et cette prise de conscience. Robert Charbonneau sera la voix de ce changement de code que Gaston Miron fera sien en 1959.

Les choses se disent lors de la polémique entre Charbonneau et des écrivains français en 1947. La polémique à propos de la soi-disant édition d'écrivains collaborationnistes dérive vers le statut de la littérature canadienne-française, puis vers la signification de la France pour le Canada français.

La reconnaissance par la France d'une véritable altérité pour les Canadiens français vient du grand ami du Québec qu'est le philosophe et médiéviste Étienne Gilson. À Georges Duhamel qui maintient que « le monde canadien » est toujours « une branche de la France », Gilson réplique qu'il s'agit plutôt d'une branche coupée du tronc, laissée sur le sol, qui a pris racine, et que la France qui s'est si peu souciée de sa branche trouve aujourd'hui un arbre avec sa propre sève. Une perception des uns par les autres est manifestement en train de s'installer. Au critique d'art André Billy qui soutenait que Paris demeurait le lieu « où la matière première de l'intelligence abonde le plus », Charbonneau répondit avec fermeté : « Nous ne demandons qu'à le croire. Mais il fut un temps où les Français ne sentaient pas le besoin de le crier eux-mêmes sur les toits. C'était un temps où ils laissaient les autres libres de le penser et je préférais ce temps » (1947 : 60). Le même Charbonneau déclarera que ceux à qui l'on doit le plus de reconnaissance, « ce sont ceux qui nous appris à nous passer d'eux ». Véritable vocabulaire de décolonisation mentale. Et dorénavant, pour Charbonneau, les écrivains canadiens-français puiseront autant dans le « vignoble californien » de John Steinbeck que dans le « vignoble racinien » et verront à diversifier leur

parenté littéraire. Le Moyne et Miron pousseront la réflexion un peu plus loin durant la décennie 1950.

Ce sont là quelques substitutions de codes entre 1934 et 1965 glanés dans le domaine de la religion, du nationalisme, de l'identité et de la littérature. J'observe une palette de codes, avec en dominante une intertextualité entre le refus global et la ligne du risque ou le « parti net ». Mais il y a d'autres dégradés, d'autres nuances dans le changement recherché qui comprennent la distinction, la médiation, le saut subit, l'ajout de rêves aux rêves. Les métaphores ne manquent pas dans le discours de l'époque qui cherche à expliquer le changement attendu, le changement en cours, le changement accompli. Quelle est donc la géométrie du changement, des changements entre 1934 et 1965 ? Quelle diagonale, si elle peut exister, peut relier cette géométrie ?

C'est la variété des codes proposés qui peut faire sortir la pensée et l'analyse de l'après-guerre intellectuel de l'impérialisme de l'épistémè que serait le refus global.

BIBLIOGRAPHIE

BERGERON, Gérard (1968), *Ne bougez plus! Portraits de 40 de nos politiciens,* Montréal, Éditions du Jour.

BLAIN, Maurice (1952), « Sur la liberté de l'esprit », *Esprit,* nos 193-194 (août-septembre), p. 203-213.

BLAIN, Maurice (1955), « Note sur un dialogue de sourds », *Cité libre,* no 11 (février), p. 28-31.

CHARBONNEAU, Robert (1947), *La France et nous,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHARBONNEAU, Robert (1948), « Être soi », *L'Action nationale,* vol. XXXII, no 1 (septembre), p. 29-35.

ÉLIE, Robert ([1949] 1979), « Au delà du refus », repris dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 587-599.

FALARDEAU, Jean-Charles ([1956] 1970), « Préface », dans Pierre Elliott TRUDEAU (dir.), *La grève de l'amiante,* Montréal, Éditions du Jour, p. XI-XVIII.

LAMONDE, Yvan (2011), *La modernité au Québec,* t. 1 : *La crise de l'homme et de l'esprit (1929-1939),* Montréal, Fides.

LAMONDE, Yvan (2016), *La modernité au Québec,* t. 2 : *La victoire différée du présent sur le passé (1939-1965),* Montréal, Fides.

PELLETIER, Gérard (1991), « Introduction », dans Yvan Lamonde, en collaboration avec Gérard Pelletier, Cité libre. *Une anthologie,* Montréal, Stanké.

VADEBONCŒUR, Pierre (1963), « Salutations d'usage », *Parti pris,* no 1 (octobre), p. 50-52. Repris dans *Lettres et colères,* Montréal, Parti pris, 1969 et dans *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965),* choix de textes et présentations d'Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2007, p. 140-143.

VADEBONCŒUR, Pierre (1963), *La ligne du risque,* Montréal, HMH.

VADEBONCŒUR, Pierre (1965), « Les solutions et leurs problèmes », dans *L'autorité du peuple,* Québec, Éditions de l'Arc, p. 122-132.

VADEBONCŒUR, Pierre (2012), *Une amitié improbable. Correspondance 1963-1972 Jean-Marc Piotte et Pierre Vadeboncœur,* présentation de Jacques Pelletier, Montréal, Lux.

UNE RENAISSANCE CATHOLIQUE

Denis Saint-Jacques

CRILCQ – Université Laval

La grande crise économique de 1929 entraîne chez les élites canadiennes-françaises une vigoureuse réaction dont la composante nationaliste saute aux yeux. En appelant à la « fidélité » (Larose, 2009 : 17) ou à *Notre maître le passé* (Groulx, 1936), Camille Roy et Lionel Groulx, acteurs dominants du champ intellectuel, visent principalement à revivifier des codes existants. Si, pour faire face aux difficultés économiques, le nationalisme qu'ils propagent défend des solutions spécifiques comme le corporatisme (École sociale populaire, 1934) ou le coopératisme (Lévesque, 1939), ou encore si surgit l'idée politique du séparatisme (O'Leary, 1937), ces nouveautés marquent peu le champ littéraire, plus préoccupé de la poursuite du vieux conflit entre régionalisme et subjectivité, et où, à l'exemple de Louis Hémon, pour l'un, et au magistère de Louis Dantin, pour l'autre, succèdent d'une part le militantisme de Claude-Henri Grignon et de l'autre le questionnement de *La Relève* (1934-1941). Que ce soit, pour ne citer ici que les plus importants, dans *Un homme et son péché* (1933), *Les pamphlets de Valdombre* (1936-1943) ou *Les belles histoires des Pays d'en haut* (1956-1970) de Grignon, auxquels on peut ajouter *À l'ombre de l'Orford* (1930) d'Alfred DesRochers, *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Les engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers ou *Trente arpents* (1938) de Ringuet, le régionalisme s'exacerbe dans un mouvement critique de plus en plus insistant qui mène à son autodestruction. La maison incendiée de l'avare Séraphin Poudrier, la forêt aliénée du draveur Menaud, l'usine où aboutit le cultivateur Euchariste Moisan n'annoncent en rien quelque substitution des codes du régionalisme, mais tout simplement une impasse tragique. Les voix de *Maria Chapdelaine* (1916) continuent d'appeler avec insistance, avec urgence, mais la terre, impavide, se refuse. De la sorte perd pied un mouvement qui avait dominé depuis le début du siècle. Ses codes, fondés sur la thèse idéaliste d'un terroir négligé à réanimer, ne passent pas l'épreuve de la réalité.

Il en va différemment de *La Relève,* qui n'est en rien une poursuite de l'action de Dantin, même si elle investit alors le pôle de la subjectivité. Comme le *canadianisme intégral* de Grignon veut faire pièce à l'*humanisme intégral* de Roy, le personnalisme de *La Relève* coupe les ponts avec le subjectivisme de Dantin, mais de façon beaucoup plus radicale. Si, pour sa part, ce dernier veut se tenir « sur le pur terrain esthétique » (1931 : 221), pour la sienne, comme le résume Yvan Lamonde dans un article qui fait le point sur la question, « *La Relève* énonce clairement ses positions sur la primauté du spirituel, sur la personne et sur le rapport du chrétien au monde, idées-force inspirées des penseurs catholiques contemporains » (2008 : 176). Dans un retournement assez peu prévisible, l'inspiration religieuse ne renouvelle pas le régionalisme qui périclite, miné de l'intérieur, mais se porte plutôt vers une modernité qui valorise l'affirmation de la personne, donc la subjectivité. Dès le début des années 1940, la partie est gagnée : un éditeur important, L'Arbre, une revue, *La Nouvelle Relève* (1941-1948), un premier roman de cette inspiration, *Ils posséderont la terre* (1941) de Robert Charbonneau, le ralliement d'auteurs notoires, Berthelot Brunet et François Hertel, confirment cette percée à laquelle le régionalisme n'a rien d'aussi conséquent à opposer, alors qu'il se déclasse du fait de sa participation à la culture médiatique avec les radioromans de Robert Choquette, *Le curé de village* (1935-1938), de Claude-Henri Grignon, *Les belles histoires des Pays d'en haut,* et bientôt de Germaine Guèvremont, *Le Survenant* (1945), ainsi qu'avec les récits brefs et les chansons de Félix Leclerc.

Le personnalisme s'empare donc de la position dominante dans le champ littéraire. Il faut y associer le critique littéraire Guy Sylvestre, le critique d'art Maurice Gagnon, le romancier André Giroux et quelques autres qui figurent au sommaire de *La Nouvelle Relève*. Or, ce mouvement de réinvestissement religieux est loin de se limiter à une école constituée. Déjà, il apparaît évident au vu de ses déclarations qu'Hertel veut réconcilier en une synthèse totalisante le personnalisme avec le nationalisme de Groulx. C'est l'objet avoué du *Journal d'Anatole Laplante* publié en 1947, œuvre d'un franc-tireur qui se sert de la pensée personnaliste pour la dépasser. Il en va de même pour Brunet dont la manière caustique n'a pas grand-chose à voir avec celle des auteurs du collectif de *La Relève*.

Il est d'autre part assez évident que la proximité sociale d'Hector de Saint-Denys Garneau avec son groupe d'amis ne l'a pas conduit à en partager l'esthétique. Michel Biron n'a aucune difficulté à le démontrer dans sa biographie récente du poète (2015). Son inspiration lui venait d'ailleurs et surtout d'un mal d'être très éloigné de la conviction tranquille de ses camarades. Alors qu'il

ouvrit une voie originale en poésie, eux s'orientèrent plutôt vers le roman et l'essai. Dans un registre qui leur fut commun, celui de la prose d'idées, il suffit de comparer le *Journal* (1954) de Saint-Denys Garneau avec *Connaissance du personnage* (1944) de Robert Charbonneau ou *Convergences* (1961) de Jean Le Moyne pour constater des différences manifestes. Si l'on veut comprendre ce qui les réunissait tous, il est prudent de ne pas se laisser aveugler par un seul facteur, le personnalisme, si visible soit-il, comme nous l'a rappelé Jonathan Livernois dans sa biographie de Pierre Vadeboncœur (2012). La poésie de Saint-Denys Garneau doit d'abord à Charles Baudelaire ou à Pierre Reverdy, ni l'un ni l'autre personnalistes, mais surtout elle se constitue une esthétique propre, au-delà de ces influences, et dont on ne voit nulle part l'accompagnement, à cette époque. Or, elle ne fait pas exception. Les « Éléments et influences » et les « Lectures anglaises » de Le Moyne publiés dans *Convergences,* par exemple, donnent plus de place à François Rabelais, à Henry James et même à la basse-cour, au sens propre, qu'à Jacques Maritain, nommé en passant une seule fois. Ce qui unit les écrivains dont il est question ici est davantage que la relance d'une philosophie médiévale par un intellectuel français, fût-elle celle que le Vatican a faite sienne, plus que les échanges coordonnés qui conduisent à la publication d'un périodique, plus même que quelque esthétique spécifique suscitant une école, mais davantage une large quoique éphémère renaissance littéraire.

J'examinerai ici les choses par genres, car ce renouveau, tout en poursuivant un approfondissement de l'expérience spirituelle catholique et, par là, attaché à renouer avec l'esprit d'une ascendance passée, insiste pour le faire dans des formes qui soient contemporaines, des formes modernes. Je ne m'attarderai pas au genre narratif, au roman de l'introspection spirituelle qui remplace au début des années 1940 le roman à thèse, plus particulièrement celui du terroir, et qui connaît une indiscutable fortune avec les œuvres de Robert Charbonneau, Robert Élie et André Giroux. Cela vient d'être bien étudié par Andrée-Anne Giguère dans sa thèse sur les écrivains de *La Relève* et la pensée romanesque (2016). Le refus de la démonstration, le caractère religieux problématique du héros, l'analyse psychologique, spirituelle même, les modèles, Fédor Dostoïevski, Georges Bernanos, François Mauriac, manifestent une production dont la marque de commerce, le personnalisme griffé *Relève,* ne trompe pas sur la marchandise. Mais il y aurait avantage à ne pas offrir sur le même présentoir *Les hypocrites* (1945) et *Le mariage blanc d'Armandine* (1943) de Brunet, ni *Mondes chimériques* (1940) et *Anatole Laplante, curieux homme* (1944) d'Hertel, dont les composantes

autobiographiques et la veine comique détonneraient dans l'ensemble. Compagnons de route si l'on veut, mais marchant à un autre pas.

La dramaturgie, en revanche, participe assez peu aux tendances que nous venons d'examiner. Les rénovateurs catholiques regardent du côté de Paul Claudel, de son verbe expansif, de son sens du spectacle, d'une part, et d'Henri Ghéon, pour son retour à l'esprit du jeu médiéval, de l'autre. Œuvrant dans le milieu de l'enseignement et produisant des spectacles qui permettent la participation de nombreux acteurs, récitants et figurants bénévoles, le père Gustave Lamarche conçoit de grandes tragédies bibliques, comme *Jonathas* (1935), ou historiques, comme *Celle qui voit* (1939), en plusieurs tableaux, avec chœurs chantés, en vers ou en prose poétique, et qui défendent un nationalisme recentré sur des thèmes explicitement religieux. À ses débuts, Rina Lasnier expérimente aussi cette voie dans *Féérie indienne* (1939), *Le jeu de la voyagère* (1941) et *Les fiançailles d'Anne de Nouë* (1943). Il faut de plus faire un cas à part du père Émile Legault. Pas plus préoccupé de rentabilité commerciale, ce dernier lance les Compagnons de saint Laurent, nom de sa paroisse d'origine et du collège où il enseigne, et forme là les premiers acteurs de cette entreprise communautaire, poursuivant la démarche de Jacques Copeau et d'Henri Ghéon. Il devient ainsi le grand précurseur au Québec de la réforme théâtrale professionnelle qui donnera naissance au Théâtre du Nouveau Monde. Cela peut suffire pour pointer l'apparition d'une nouvelle dramaturgie catholique tout à fait indépendante du personnalisme.

Le cas de la poésie se révèle plus curieux. C'est en bonne part du côté de la tradition, du terroir même, que survient la modernité formelle. L'exemple de Charles Péguy, de Paul Claudel, autorise Jeanne L'Archevêque-Duguay, dans *Cantilènes* (1936), Clément Marchand, dans *Courriers des villages* (1940), Roger Brien, qui regarde plus loin derrière vers Dante, dans *Faust aux enfers* (1936), à utiliser le verset, la prose lyrique ou le vers libéré. Rien cependant qui n'atteigne l'audace ni la maîtrise du recueil de Saint-Denys Garneau. Puis, avant qu'Alain Granbois ne publie *Les îles de la nuit* en 1944, le père Gustave Lamarche, avec *Palinods* (1944), François Hertel, avec *Axe et parallaxes* (1941), Anne Hébert, avec *Les songes en équilibre* (1942), donnent des recueils remarqués où la versification échappe en tout ou en partie à la régularité traditionnelle et dans lesquels la composante religieuse est prépondérante. Les poèmes en prose dont Savard parsème son *Abatis* (1943) montrent le même souci de liberté formelle. Mais le plus important sans doute s'annonce dès les premiers recueils de Lasnier, qui, avec *Le chant de la montée,* en 1947, en larges versets, atteint déjà la maîtrise de son

art. On pourrait vouloir considérer comme de peu d'importance cet ensemble d'œuvres pour la plupart aujourd'hui oubliées ; or, à l'époque, elles comptent. Et quatre de leurs auteurs, Brien, Hertel, Lamarche et Lasnier, sont membres de l'Académie canadienne-française dès l'année de sa fondation, en 1944. On voit que la modernisation formelle en poésie se joue dans une recherche marquée du sceau d'un catholicisme où le personnalisme laisse la part belle à la tradition. Pour pasticher André Chénier, *sur des pensers anciens, ils font des vers nouveaux*. Plus tard, quand la poésie aura doublé le versant automatiste, à partir de *Refus global* (1948), le recueil *L'ange du matin* (1952), de Fernand Dumont, et la production plus soutenue de Fernand Ouellette illustreront encore la modernité catholique, mais leurs voix se fondent alors dans la grande transformation du champ poétique engendrée par l'action des Éditions Erta, de l'Hexagone et Orphée.

Reste enfin l'essai, genre aux frontières disputées qui oblige à quelques précisions et que je définirai par deux caractéristiques : littérature d'idées et voix personnelle affirmée, donc sans appartenance au discours scientifique objectif de l'histoire et des sciences humaines ni même de la critique littéraire ou artistique. Pour ce genre, comme pour d'autres, l'histoire littéraire a tendance à voir les faits en fonction d'un parti pris qui lui fait privilégier les livres au détriment des périodiques. Nous pourrions déjà retenir un corpus intéressant d'ouvrages catholiques engagés en ces années, *Leur inquiétude* (1936) et *Journal d'Anatole Laplante* (1947) de François Hertel, *Art et catholicisme* (1941) de Marie-Alain Couturier, *Connaissance du personnage* (1944) de Robert Charbonneau, *Les insolences du Frère Untel* (1960) et *Convergences* (1961) de Jean Le Moyne. J'y ajouterai *La ligne du risque* (1963) de Pierre Vadeboncœur, qui en marque une certaine forme d'aboutissement et aussi un point de butée. Mais il faut se souvenir que nous oublions ainsi la plupart des essais publiés. Ils se trouvent dans des revues nombreuses alors à diffuser la pensée culturelle catholique. J'en rappelle certaines qui jouent un rôle significatif en ces années : en plus des deux *Relève,* la *Revue dominicaine,* qui devient *Maintenant* en 1962, et *Les Carnets du théologue* de 1937, qui deviennent *Les Carnets viatoriens* en 1939, ou encore *Culture* fondée en 1940. Les recueils dont nous disposons ne représentent donc que quelques fragments d'un discours soutenu dont sont remplis les périodiques culturels tant religieux que laïques, comme *Cité libre* (1950-1966) ou *Liberté* (1959). De plus, par la réorganisation des textes qui les composent en fonction d'un auteur unique, s'efface le rôle dialogique que la succession des articles suscite dans chaque numéro, pour ne pas parler des échanges d'une revue à l'autre. Le recueil fait converser l'auteur avec lui-même et lui permet de se répéter pour qu'il puisse asséner sa

vérité, sans contradicteur ; il éloigne le contexte du dialogue, il en isole une voix, il en renforce la littérarité.

Pour un intellectuel qui veut promouvoir le renouveau religieux, et c'est la situation des auteurs ici retenus, il y a un équilibre à respecter. Personnaliste ou non, l'écrivain peut s'identifier pour faire savoir d'où il parle, de quelle autorité il dispose, mais la religion est collective. Il lui faut donc surtout parler de « nous ». Au Canada français, ce « nous » est la plupart du temps la nation, l'humanité plus large n'intéressant qu'à titre de comparaison. Quant à ceux qui en devisent dans des essais littéraires, ils sont moins nombreux encore : quelques clercs et quelques laïques, qui ont connu l'enseignement direct de ces clercs. Or, la modernité pousse à la fois à une exploration plus profonde de l'individualité et à une ouverture collective plus diversifiée.

Il faut bien l'avouer, le « nous » de la nation continue de rester l'affaire principale de ces essais catholiques de *Leur inquiétude* à *La ligne du risque,* alors que l'approfondissement de l'individualité se négocie mal chez Hertel, à qui la critique reproche sa trop grande fantaisie, sa versatilité. Un autre, le Frère Untel, détonne. Il n'a pas reçu les ordres, ne fait pas partie du groupe des gens autorisés, n'est pas membre du comité d'une de ces revues qui comptent, il écrit comme un quidam à la chronique des lecteurs d'un journal, se dissimule derrière un pseudonyme. Mais, il fait un malheur et vend plus de 100 000 exemplaires de son livre. Que dit-il ? Il critique la langue, lance un mot, le *joual,* et il écrit : « [...] il n'y a chez nous qu'un problème sérieux, un problème de spiritualité » (1960 : 64). Il souligne que la modernité médiatique avance très vite à cette époque, plus vite souvent que les essayistes littéraires n'arrivent à la comprendre. Il nous rappelle que la nation, c'est peut-être autre chose que deux ou trois jésuites et leurs anciens étudiants. Et du reste, ces diplômés, l'un œuvrant justement dans les nouveaux médias, Le Moyne, l'autre, syndicaliste, Vadeboncœur, commencent à écrire des choses surprenantes. Le premier s'intéresse à la montée du féminisme, il donne 45 pages sur le sujet dans *Convergences* et fait des films à l'Office national du film comme *L'essor féminin* (1959) et *Les femmes parmi nous* (1961). Le second se penche sur l'histoire du syndicalisme américain, de ses victoires comme de ses difficultés. Ici, le « nous » est prolétaire, tout simplement. Dans « Le retour de Micromégas », référence voltairienne assez peu catholique, il s'inquiète plus largement encore du sort de l'humanité. Sans cacher, dans un cas comme dans l'autre, qu'ils interviennent en leur nom propre, en tant qu'écrivains. Par eux s'affirme un nouvel essai catholique canadien-français.



Il suffit de nommer le père Legault, animateur dramatique, Charbonneau, essayiste, romancier, éditeur de livres et de revues, Lasnier, dramaturge et poète, et Vadeboncœur, essayiste, pour se faire une idée de l'importance du mouvement de renaissance catholique. Dans tous les domaines, l'esthétique s'en trouve renouvelée, dans tous les domaines, la religion littéraire s'est faite moderne. Le jeu scénique dépouillé, le vers libéré, le roman d'introspection, l'essai à la fois personnel et universel, voilà des conquêtes qui changent la littérature.

Mais plutôt qu'à une renaissance, il serait bon de penser à une révolution. Une révolution où le mouvement une fois lancé s'emballe. Pensons à la France de 1789 et à la rapidité avec laquelle survient la Terreur, en 1793. Voyons ici les rénovateurs littéraires catholiques comme des Girondins, des modérés. Surviennent des Montagnards, Alain Grandbois, les automatistes, Erta, l'Hexagone, en poésie, Yves Thériault, André Langevin, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, en roman, Jacques Ferron, André Languirand, en théâtre, ainsi que *Liberté* et *Parti pris* (1963-1968), en essai. Sans aller à l'échafaud, les catholiques voient leur parti dispersé et leurs prises nationalisées. La suite diffère : sans doute n'y aura-t-il pas de dictature ni d'empire, mais pas non plus de restauration. Et pour paraphraser Georg Büchner, la révolution déclenchée par les rénovateurs catholiques aura dévoré ses propres enfants. Toutefois, l'esprit, scandale devant les compromissions et soif d'idéal, en fertilisera la littérature qui vient.

BIBLIOGRAPHIE

BIRON, Michel (2015), *De Saint-Denys Garneau. Biographie,* Montréal, Boréal.

BOBET, Jacques (1961), *Les femmes parmi nous,* Office national du film du Canada, documentaire, court métrage, noir et blanc, 59 min.

BORDUAS, Paul-Émile (1948), *Refus global,* Montréal, Mithra-Mythe éditeur.

BRIEN, Roger (1936), *Faust aux enfers,* Montréal, Éditions du Totem.

BRUNET, Berthelot (1943), *Le mariage blanc d'Armandine,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

BRUNET, Berthelot (1945), *Les hypocrites,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHARBONNEAU, Robert (1941), *Ils posséderont la terre,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHARBONNEAU, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHOQUETTE, Robert (1935-1938), *Le curé de village,* CKAC.

COUTURIER, Marie-Alain (1941), *Art et catholicisme,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

DANTIN, Louis (1931), *Gloses critiques,* 1re série, Montréal, Éditions Albert Lévesque.

DESROCHERS, Alfred (1930), *À l'ombre de l'Orford,* Montréal, Librairie d'Action canadienne-française limitée.

DESROSIERS, Léo-Paul (1938), *Les engagés du Grand Portage,* Paris, Gallimard.

DUMONT, Fernand (1952), *L'ange du matin,* Montréal, Éditions de Malte.

ÉCOLE SOCIALE POPULAIRE (1934), *Programme de restauration sociale,* Montréal, École sociale populaire.

FRÈRE UNTEL [pseudonyme de Jean-Paul Desbiens] (1960), *Les insolences du Frère Untel,* Montréal, Éditions de l'Homme.

GIGUÈRE, Andrée-Anne (2016), « Les écrivains de La Relève et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

GRANDBOIS, Alain (1944), *Les îles de la nuit,* Montréal, Lucien Parizeau et compagnie.

GRIGNON, Claude-Henri (1933), *Un homme et son péché,* Montréal, Éditions du Totem.

GRIGNON, Claude-Henri (1936-1943), *Les pamphlets de Valdombre,* Sainte-Adèle, Claude-Henri Grignon éditeur.

GRIGNON, Claude-Henri (1956-1970), *Les belles histoires des Pays d'en haut,* Société Radio-Canada, fiction, noir et blanc et couleurs.

GROULX, Lionel (1936), *Notre maître le passé,* Montréal, Granger.

GUÈVREMONT, Germaine (1945), *Le Survenant,* Montréal, Éditions Beauchemin.

HÉBERT, Anne (1942), *Les songes en équilibre,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

HÉMON, Louis (1916), *Maria Chapdelaine,* Montréal, Joseph-Alphonse Lefebvre éditeur.

HERTEL, François (1936), *Leur inquiétude,* Montréal, Éditions Jeunesse A.C.J.C./Éditions Albert Lévesque.

HERTEL, François (1940), *Mondes chimériques,* Montréal, Éditions Bernard Valiquette.

HERTEL, François (1941), *Axe et parallaxes,* Montréal, Éditions Variétés.

HERTEL, François (1944), *Anatole Laplante, curieux homme,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

HERTEL, François (1947), *Journal d'Anatole Laplante,* Montréal, Éditions Serge Brousseau.

L'ARCHEVÊQUE-DUGUAY, Jeanne (1936), *Cantilènes,* Montréal, Éditions Beauchemin.

LAROSE, Karim (2009), « "Les fous d'espoir". Autour du Deuxième Congrès de la langue française au Canada », dans Yvan LAMONDE et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *1937. Un tournant culturel,* Québec, Presses de l'Université Laval, p. 15-26. (Coll. « Cultures québécoises ».)

LAMARCHE, Gustave (1935), *Jonathas, tragédie tirée des livres saints avec musique et danse,* suivie de *Tobie, mystère lyrique,* Montréal, Librairie des Clercs de Saint-Viateur.

LAMARCHE, Gustave (1939), *Celle qui voit, ou la Chevalière de la Loire : parabole héroïque canadienne en trois parties et onze tableaux en vers, avec musique,* Joliette, Éditions des Paraboliers du roi.

LAMARCHE, Gustave (1944), *Palinods, poèmes à la Vierge,* Montréal, Éditions du Lévrier.

LASNIER, Rina (1939), *Féérie indienne,* Saint-Jean, Éditions du Richelieu ltée.

LASNIER, Rina (1941), *Le jeu de la voyagère,* Montréal, Éditions de la Société des écrivains canadiens.

LASNIER, Rina (1943), *Les fiançailles d'Anne de Nouë,* Montréal, Secrétariat de la L.M.E.

LASNIER, Rina (1947), *Le chant de la montée,* Montréal, Éditions Beauchemin.

LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences,* Montréal, Hurtubise HMH.

Lévesque, Georges-Henri (1939), *L'alliance des coopératives de consommation du Québec,* Québec, [s. é].

Livernois, Jonathan (2012), *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncœur,* Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Cultures québécoises ».)

Marchand, Clément (1940), *Courriers des villages,* Trois-Rivières, Éditions du Bien public.

O'Leary, Dostaler (1937), *Séparatisme doctrine constructive,* Montréal, Éditions des Jeunesses patriotes.

Ringuet [pseudonyme de Philippe Panneton] (1938), *Trente arpents,* Paris, Flammarion.

Saint-Denys Garneau, Hector de (1954), *Journal,* Montréal, Éditions Beauchemin.

Savard, Félix-Antoine (1937), *Menaud, maître-draveur,* Québec, Librairie Garneau.

Savard, Félix-Antoine (1943), *L'abatis,* Montréal, Fides.

Tunstell, Douglas (1959), *L'essor féminin,* Office national du film du Canada, documentaire, 16 mm, noir et blanc, 58 min.

Vadeboncœur, Pierre (1963), *La ligne du risque,* Montréal, Hurtubise HMH.

AVOIR LES MAINS VIDES À LA FIN DE L'AVENTURE. ROBERT CHARBONNEAU À L'HEURE DES BILANS

Andrée-Anne Giguère

Cégep Champlain – St. Lawrence

De 1934 à 1965, Robert Charbonneau est un acteur important de l'institution littéraire canadienne-française. Directeur de *La Relève,* de *La Nouvelle Relève* et des Éditions de l'Arbre, président de la Société des éditeurs canadiens puis directeur du Service des textes de Radio-Canada, il fut également romancier et critique du roman, dans des revues et à la radio. Dans ses essais et conférences, il adopte souvent une posture autoritaire, classant les œuvres, sélectionnant des modèles, dictant une méthode.

Charbonneau se distingue d'autres figures importantes de son temps, par son plan, sa vision, son ambition. À l'échelle nationale, il souhaite l'avènement d'une littérature canadienne-française libérée d'une certaine norme, d'abord locale puis française[1] ; à une échelle plus personnelle, il cherche à construire une œuvre que l'on n'abordera pas facilement, une œuvre qui commandera la relecture et qui fera travailler son lecteur. Ses exigences élevées et son apparente assurance se voient pourtant renversées par le discours de ses propres amis, qui diminuent la portée de ses idées dans plusieurs de leurs écrits intimes[2].

On considère généralement que son aventure intellectuelle et romanesque s'est soldée par un échec dont il semble faire l'aveu lui-même dans *Aucune créature* (1961) et dans ses écrits intimes de la même époque. La présente étude propose

---

1. Il défend ces positions, entre autres, durant la querelle dite de *La France et nous,* dont les premiers textes paraissent dans *La Nouvelle Relève,* en 1946.

2. La correspondance de Jean Le Moyne et d'Hector de Saint-Denys Garneau ainsi que les carnets de Robert Élie sont éloquents à ce sujet. Voir Biron (2015), Facal (2013) et Giguère (2016).

quelques hypothèses quant aux facteurs idéologiques, institutionnels, esthétiques et sociologiques qui ont pu contribuer à son effacement.

L'ŒUVRE À L'ABANDON

L'œuvre de Charbonneau semble avoir été rapidement laissée à son sort, au sens où le réseau de l'écrivain et, plus largement, l'institution littéraire n'ont pas su la porter à travers le temps.

En 1986, Paul Beaulieu a publié sur Charbonneau un numéro spécial des *Écrits du Canada français,* mais à l'exception de cette publication, de l'assemblage par Roger Duhamel de ses émissions radiophoniques sur les romanciers canadiens-français en 1972 et de quelques fragments publiés dans *La Barre du jour* en 1970, les amis de Charbonneau n'ont pas pris la responsabilité de garder son œuvre vivante dans le temps. En comparaison, Claude Hurtubise s'est mis au service de la mémoire de Robert Élie en publiant ses œuvres, dont plusieurs inédits, en 1970, et plusieurs amis de Saint-Denys Garneau se sont ralliés autour de son œuvre pour en rééditer des parts importantes (*Poésies complètes, Journal, Lettres à ses amis*). Du côté de Charbonneau, on ne trouve pas, à ce jour, d'œuvres complètes ni même de réédition de plusieurs de ses romans ou essais épars. La découverte d'ébauches ou de notes de l'écrivain aurait permis, peut-être, de revisiter son œuvre à partir d'un nouvel angle, comme ce fut le cas pour celle de Saint-Denys Garneau, alors que l'édition du journal et de la correspondance a relancé l'interprétation des poèmes et alimenté les critiques. Dans les faits, il subsiste très peu d'avant-textes et d'écrits intimes laissés par Charbonneau. Leur quasi-absence renvoie le lecteur à l'œuvre publiée, voulue comme telle par l'auteur, ce qui n'est pas problématique en soi, mais elle tient sa production à l'écart des études en génétique textuelle[3] et des nouvelles interprétations qui peuvent leur être associées.

Charbonneau ne bénéficie pas non plus d'une critique d'accompagnement qui aurait pu servir de relais entre les générations de lecteurs et qui aurait assuré le renouvellement de sa lecture critique, un peu comme Gilles Marcotte a tenté de le faire pour Jean Le Moyne (Quesnel, 2015). Certes, plusieurs chercheurs isolés

---

3. Le fonds Robert-Charbonneau (cote MSS66), conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, contient 65 documents, surtout des lettres reçues et envoyées par l'auteur. Notons que le fonds Jean-Éthier-Blais (cote CLG62), conservé au même endroit, contient des documents de Charbonneau. Il est inaccessible à la consultation jusqu'au 13 décembre 2025.

se sont penchés sur son œuvre, mais ce traitement critique a eu peu de répercussions sur la place qu'occupe Charbonneau dans l'histoire littéraire. Peut-être est-il lui-même en partie responsable de cet effacement au sein de l'institution puisque, vers la fin de sa vie, il tenait parfois à demeurer discret lorsque des critiques s'adressaient directement à lui. Il a bien écrit à André Renaud, en 1964, et participé la même année aux témoignages des *Archives des lettres canadiennes* pour expliquer son art romanesque, mais il a refusé d'accéder à la demande de Georges-André Vachon, deux ans plus tard, lorsque ce dernier lui a proposé de témoigner dans la revue *Études françaises*. Il s'explique dans une lettre à Beaulieu, en 1966 :

> Le directeur d'*Études Françaises,* André Vachon, m'a invité, il y a quelque temps, à raconter dans les pages de cette revue l'histoire de *la Relève*. […] Je crois qu'il est trop tôt pour parler nous-mêmes de cette œuvre à laquelle nous avons été si étroitement liés, après l'avoir fondée ensemble. C'est le temps des sociologues et des écrivains. Tu as sans doute lu la conférence de Jean-Charles Falardeau sur la *génération de la Relève*. Laissons ces gens-là exprimer ce que *la Relève* a représenté pour eux et dans l'évolution des idées et de la littérature. Ce que nous aurons à dire intéressera le public dans la mesure où nous n'aurons pas à rappeler nous-mêmes ce que nous avons fait ([1966] 1986 : 198).

En choisissant de demeurer en retrait, de laisser à d'autres le soin de dire ce que les jeunes de *La Relève* ont accompli, Charbonneau concourt en quelque sorte à son effacement. S'il avait eu lieu, son témoignage dans la revue *Études françaises* aurait pu contribuer de façon notable à sa postérité littéraire[4].

En outre, peut-être aurait-il pu complexifier la vision de *La Relève* que plusieurs critiques forgeront au cours des années qui suivent. Or, il laisse le champ libre à ceux qui choisiront d'étudier la revue et les écrivains qui en sont issus sous le seul angle des idéologies et qui négligeront d'envisager leur apport proprement littéraire, créant du même coup une tradition critique forte à leur endroit[5]. Certes, comme *La Relève* et l'œuvre de ceux qui y participent, les romans de Charbonneau sont issus du catholicisme canadien-français de l'entre-deux-guerres, mais il s'agit d'un catholicisme qui cherche à se renouveler. Même en souhaitant être catholiques autrement, ces écrivains demeurent associés à une pensée, à des croyances et à des valeurs dont les écrivains et les critiques des

4. La demande de Vachon survient un an avant la mort de Charbonneau.

5. Pensons aux travaux d'André-J. Bélanger (1977) et de Jacques Pelletier (1995).

années 1960 ont ardemment souhaité se défaire. Le caractère religieux des œuvres de la génération de *La Relève* s'est donc trouvé rapidement dépassé par la laïcisation de la société québécoise, qui les a maintenues dans des catégories commodes, celles des œuvres catholiques, néothomistes, personnalistes, spiritualistes. Cette catégorisation, devenue impopulaire durant la Révolution tranquille, explique en partie pourquoi plusieurs écrivains de cette époque sont rapidement tombés dans l'oubli (Facal, 2013; Quesnel, 2015).

Il faut cependant remarquer que, si Charbonneau demeure croyant jusqu'à la fin de sa vie, son œuvre n'est pas aussi fortement traversée par le religieux que le sont les écrits intimes de Saint-Denys Garneau, les romans d'Élie ou les essais de Le Moyne. Bien sûr, les référents religieux sont présents dans cette œuvre et le lien qu'entretiennent ses personnages avec Dieu est, de l'aveu même de Charbonneau, fondamental dans leur composition. Mais on ne peut pas dire que ces référents religieux soient omniprésents ou que ce soient eux qui freinent la compréhension ou l'appréciation de son œuvre. Le journal de Saint-Denys Garneau est certainement plus déroutant à ce titre et a su trouver ses lecteurs au-delà des années 1960. Les raisons idéologiques ne peuvent donc pas tout expliquer.

On peut donc penser que l'effacement de Charbonneau aura été provoqué en partie par son appartenance à une certaine communauté idéologique désavouée au tournant des années 1960, mais aussi par le faible relais de son œuvre par son réseau et par la critique en général. À ces facteurs externes, il faut néanmoins ajouter des facteurs internes puisque Charbonneau lui-même a pu dissuader ses lecteurs de le suivre en raison de ses jeux stylistiques et de ses tentatives parfois maladroites d'embrouiller l'autobiographie dans le roman.

LE REFUS DE LA LISIBILITÉ

L'œuvre romanesque de Charbonneau n'est pas facile d'accès en raison de son esthétique particulière, à laquelle quelques critiques se sont arrêtés (Falardeau, 1961; Giguère, 2016; Ouellet, 2011; Renaud et Robidoux, 1966). Deux de ses particularités peuvent parfois nuire à sa lisibilité: sa narration et son usage de l'autobiographie.

La narration chez Charbonneau est elliptique, pleine de secrets, de non-dits (Ouellet, 2011), et elle est régie par une temporalité problématique marquée par une chronologie parfois défaillante, une ambiguïté créée par l'alternance des temps verbaux ou l'absence de marqueurs temporels (Falardeau, 1961; Giguère,

2016). Selon André Renaud et Réjean Robidoux, cette temporalité problématique participe d'un usage des procédés de distanciation et de dislocation. La distanciation constitue à la fois le « recul du personnage lui-même vis-à-vis de son existence passée » et le « dégagement du romancier par rapport à l'expérience que vit le personnage » (1966 : 119). Ce dégagement et, plus généralement, ce phénomène de distanciation sont susceptibles de créer une impression de froideur narrative et peut-être de laisser croire à un manque d'empathie de l'auteur à l'égard de ses personnages. Le procédé de dislocation constitue quant à lui une « immobilisation provisoire et spontanée du présent en marche vers l'avenir, au profit de retours soudains en arrière » (1966 : 119). Ce procédé apparaît indissociable du déroutant usage des temps verbaux chez Charbonneau, dont la narration au passé s'interrompt parfois au profit de descriptions impromptues au présent (Giguère, 2016 : 203-212). Si ces éléments de composition romanesque servent à atteindre le « personnage au plus profond de son être » (Renaud et Robidoux, 1966 : 119), ils témoignent aussi d'une volonté de ne pas céder aux règles traditionnelles de la clarté et de la lisibilité romanesque pour se mouler coûte que coûte à l'intériorité des personnages.

Par ailleurs, l'utilisation que fait Charbonneau de l'autobiographie est également ambiguë. Dans *Connaissance du personnage* (1944), il rejette le roman autobiographique, mais avoue pourtant à d'autres moments faire usage d'une esthétique de la transposition pour créer un monde romanesque qui « n'est pas un monde reconstruit, mais transmué, recréé avec des éléments empruntés au réel, mais, organisé selon une exigence intérieure propre à l'œuvre d'art » (Charbonneau, 1964a : 4). Dans son discours sur sa pratique du roman, il maintient donc l'équivoque à l'égard de son usage du réel et du fictionnel. Mais sa volonté, pourtant certaine, d'utiliser le réel, afin de le recréer, en quelque sorte, à partir de l'intérieur de l'œuvre, le met à risque de s'éloigner de la vérité romanesque. Renaud et Robidoux mentionnent d'ailleurs à ce sujet que ce qui devrait préoccuper Charbonneau en premier lieu, « c'est la réalité intérieure, c'est-à-dire la vérité psychologique du personnage », mais « par un excès de zèle », il s'en éloigne « quand l'analyse devient trop précise pour rester accrochée à une existence et à un être réel » (1966 : 116, note 10). Autrement dit, Charbonneau en fait trop : à force de chercher à transformer le réel tout en voulant recréer des personnages dont l'intériorité puisse paraître « vraie », il verse paradoxalement dans le fabriqué, dans l'artificiel, dans le « démontage cérébral des personnages, qui ne sont plus alors que des pantins » (Renaud et Robidoux, 1966 : 125).

Lorsqu'il écrit ses dernières œuvres, Charbonneau n'est pourtant pas le seul à teinter sa composition romanesque de son vécu. Il échoue toutefois à trouver son lectorat là où Roy, à la même époque, réussit. Elle joue davantage franc jeu à l'égard de l'autobiographique dont elle assume pleinement l'usage romanesque, ne cherchant pas systématiquement à modifier les noms de personnes ou de lieux[6], à « transposer » ou à « transmuer » comme le fait Charbonneau à travers sa méthode complexe. Il faut d'ailleurs convenir que son écriture romanesque a peu à voir avec celle que Charbonneau préconise, puisque la composition de Roy est marquée par un regard empathique, bienveillant, posé sur ses personnages et par une narration plus classique, axée sur la clarté et la lisibilité. En somme, par sa quête esthétique, Charbonneau se confine peut-être lui-même à un lectorat restreint.

L'IMPUISSANCE DU ROMANCIER

Malgré la maigreur des archives laissées par Charbonneau, on trouve quelques documents de sa main qui permettent de dresser son bilan personnel de sa carrière d'écrivain et de trouver, peut-être, une autre explication à son effacement. En 1960, il exprime ses vues dans une lettre à son ami le frère Georges Turcot, qu'il réutilisera dans le roman *Aucune créature* en 1961. La correspondance avec Turcot met en lumière l'incapacité de Charbonneau de créer les personnages vivants qu'il appelle pourtant de tous ses vœux depuis *Connaissance du personnage* en 1944.

Dans une lettre envoyée à Charbonneau en août 1960, Turcot critique sans complaisance sa nouvelle « Aucun chemin n'est sûr », en lui confiant : « On croirait à te lire que tu as manqué le rendez-vous du bonheur. […] Tes œuvres ont trop tendance, à mon avis, à être sombres, tes personnages à tendre vers la caricature, insistance trop accentuée sur les défauts physiques » (Turcot, 1960 : 3). Ses attentes à l'égard de Charbonneau sont élevées justement parce que ce dernier connaît le roman et qu'il a tant de fois cherché à définir cet art, mais aussi parce que sa vie réussie et l'étendue de ses connaissances devraient lui donner les conditions et l'inspiration nécessaires à la création d'une grande œuvre. En effet,

6. Gabrielle Roy évoque son travail autobiographique à plusieurs reprises dans *La détresse et l'enchantement* (1988). Notons au passage les références à l'école de la Petite Poule d'Eau, où elle a enseigné, et à la rue Deschambault, où elle a vécu, qui donnent leurs titres à des fictions en partie autobiographiques en 1950 et 1967, à l'époque où Charbonneau écrit ses trois dernières œuvres narratives.

pour Turcot, il semble que le vécu de l'écrivain puisse être un facteur de réussite de l'œuvre puisqu'il ajoute :

> L'homme qui a comme toi le bonheur d'avoir des enfants adorables, une femme intelligente et vertueuse, un milieu social distingué, une connaissance éclairée, sûre du catholicisme, une vie hautement morale, une culture vaste longuement assimilée, éveillée à l'universel, […] devrait d'après tes propres théories nous donner une œuvre supérieure, sai[si]ssante de vérités propres à notre époque et dans le temps, des personnages transcendants d'humanité qui seraient des appels à la grandeur de l'homme, des raisons de vivre (1960 : 5).

Turcot conclut d'ailleurs sa missive en lui souhaitant d'écrire une œuvre dans laquelle son lecteur pourra le trouver en entier, c'est-à-dire « l'artiste-poète, le philosophe, l'humaniste, dans un style soigné […]. Une œuvre supérieure, inspiratrice, source lumineuse pour tout un peuple » (1960 : 6). Cette lettre témoigne non seulement de l'estime de Turcot à l'endroit de Charbonneau, mais également du fait qu'il perçoit chez son ami un immense potentiel.

Au-delà des éloges, cette lettre souligne surtout des faiblesses d'écriture que Charbonneau ne peut ignorer. Le Moyne et Élie les lui avaient déjà signalées au lendemain de la publication de *Fontile* (Le Moyne, [1945] 1986 ; Élie, [1945] 1986) et Turcot lui-même n'en est pas à ses premiers reproches épistolaires, si bien que Charbonneau doit avoir l'habitude de ces critiques. Ces commentaires ne le laissent toutefois pas indifférent, puisqu'il répond à Turcot :

> Je me demandais justement ce matin […] : Qu'est-ce donc qui m'empêche d'être un grand écrivain ? de m'engager ? de dépasser le monde de personnages falots et fuligineux qui m'a retenu jusqu'ici ? […] Et bien ! Je suis tenté de suivre ton conseil, te faire confiance contre tout ce qui en moi se méfie « des appels à la grandeur de l'homme » (Charbonneau, 1960 : 1).

Il annonce enfin à Turcot que le style de son prochain livre, *Aucune créature,* sera plus « ensoleillé », bien que le climat y soit encore « sombre » (1960 : 2), et qu'en l'écrivant, il tâchera de mettre ses conseils en pratique.

Dans les faits, Charbonneau intègre littéralement leur correspondance au roman[7]. Leur conversation épistolaire devient le fondement de l'intrigue, un peu comme s'il avait voulu mettre à l'épreuve les conseils de son ami. Ainsi, la lettre

7. L'hypothèse développée dans ma thèse (Giguère, 2016 : 229) voulant qu'une lettre de Le Moyne soit à l'origine de la correspondance fictive d'*Aucune créature* doit donc être nuancée.

de Lucien Guilloux/Georges Turcot, l'ami éloigné, suscite chez le personnage écrivain, Georges Hautecroix, alter ego de Charbonneau, une remise en question visant à comprendre pourquoi ses personnages ne vivent pas et à faire son examen de conscience à partir de l'angoissante question « Qu'as-tu fait de ta vie ? ». Le personnage Hautecroix utilise toutefois à rebours l'un des commentaires tirés de la lettre de Turcot voulant que la vie familiale et sociale exemplaire de Charbonneau doive le mener à créer une grande œuvre et des personnages qui inspireraient tout un peuple. En effet, en Georges Hautecroix, Charbonneau invente ironiquement un personnage de romancier qui considère que sa stabilité familiale et sa vie paisible et respectueuse des enseignements de l'Église l'empêchent de créer une œuvre empreinte de vivacité. Il en déduit que pour créer une œuvre libre, il lui faut lui-même se libérer du cadre confortable dans lequel il vit. Pour écrire, dit Georges Hautecroix, « il faut perdre son âme » (Charbonneau, 1961 : 53), se libérer des contingences morales et sociales. La fin d'*Aucune créature* illustre toutefois que cette tentative est vaine : même après avoir trompé sa femme et trempé dans des magouilles politiques, Hautecroix constate que « la fin de cette aventure le laiss[e] les mains vides » (1961 : 157) et qu'il est voué à écrire de mauvais romans « où les perfectionnements de la technique [tiennent] la place du cœur et de la pensée » (1961 : 178).

Les aveux combinés de Charbonneau dans sa lettre à Turcot et de Hautecroix dans le roman révèlent que les mains du romancier sont non seulement vides à la fin de l'aventure, mais plus encore qu'elles sont liées, puisqu'il ne sait pas comment créer en toute liberté des personnages qui s'incarnent. Si Charbonneau fait prendre à son personnage le contrepied de ce que Turcot lui suggérait, peut-être comprend-il déjà que la vie familiale et sociale exemplaire n'est pas susceptible d'aider quelque écrivain que ce soit à dépasser les personnages falots. L'expérience de la transgression qu'il fait vivre à Hautecroix montre bien que « se perdre » n'est pas suffisant, que l'habileté à créer des personnages qui inspirent tout un peuple ne s'acquiert pas si facilement et que le vécu de l'écrivain, qu'il soit conformiste ou non, saint ou pécheur, n'est pas garant de sa réussite.

UNE GÉNÉRATION VOUÉE AU NÉANT

Pour avoir voulu expérimenter de nouvelles méthodes d'écriture, s'interroger sur la part du vécu de l'écrivain dans la réussite de son œuvre tout en gardant vivante la relation essentielle de ses personnages avec Dieu, Charbonneau n'a pas trouvé de lecteur qui puisse lui faire traverser le temps. Dans une lettre qu'il

envoie à Renaud en 1964[8], il définit davantage l'une des conditions à l'origine du manque de liberté de l'écrivain d'ici, qui explique en partie son échec :

> Un écrivain, pour grandir, a besoin de s'adresser à quelqu'un, de sentir qu'on attend de lui quelque chose. Ici, rien de cela. Le romancier s'adresse à quelques amis et encore ceux-ci souvent ne comprennent-ils pas qu'il s'acharne à créer dans un climat si défavorable, à se faire des ennemis, à se laisser critiquer par des gens qui le lisent à la hâte et le jugent selon des critères qui n'ont souvent rien à voir avec l'art (Charbonneau, 1964a : 2).

Cent ans après Octave Crémazie, il semble que rien n'ait changé dans le milieu littéraire canadien-français qui ne produit pas de lecteurs capables de comprendre la vocation de l'écrivain et d'exiger de lui qu'il se dépasse. Contre toute attente, cette position rapproche Charbonneau d'écrivains de la génération qui le suit et qui tiendront des propos similaires. En outre, les artistes phares de sa génération, ceux qui, de son point de vue, ont réussi à marquer leur société malgré son climat peu propice à la création originale, semblent avoir laissé un souvenir amer derrière eux :

> On porte aux nues Saint-Denys Garneau, surtout depuis qu'il est mort, un Borduas, qui n'a pas pu rester ici et qui est allé jusqu'au bord du reniement. Je suis de cette génération et je la connais. Les meilleurs ne pensaient qu'à partir, à s'exiler ou à se tuer. Nous avons vécu dans un monde où la conscience ouvrait sur l'Enfer. Esprits tourmentés, a écrit de nous René Garneau. Comment aurions-nous pu échapper au tourment de nous sentir voués au néant (Charbonneau, 1964a : 2).

On peut penser que l'exemple de ces artistes phares, poussés dans leurs derniers retranchements dans un monde hostile, a pu être dissuasif ou à tout le moins susciter chez leurs confrères une sorte de crainte, de retenue, puisqu'enfin, que fallait-il donc sacrifier pour avoir une œuvre digne de ce nom entre les mains, à la fin de l'aventure ?

---

8. Bien que cet inédit porte le titre « Lettre à un professeur », une note manuscrite sur le document indique qu'elle est adressée à André Renaud. Ce dernier cite d'ailleurs la lettre de Charbonneau dans son ouvrage (1966).

BIBLIOGRAPHIE

Bélanger, André-J. (1977), *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement :* La Relève, *la JEC,* Cité libre, Parti pris, Montréal, Hurtubise HMH.

Biron, Michel (2015), *De Saint-Denys Garneau. Biographie,* Montréal, Boréal.

Charbonneau, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

Charbonneau, Robert (1960), lettre à Georges Turcot, 1er septembre, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Charbonneau.

Charbonneau, Robert (1961), *Aucune créature,* Montréal, Éditions Beauchemin.

Charbonneau, Robert (1964a), « Lettre à un professeur [André Renaud] », 20 octobre. Inédit tapuscrit par Y. C.-D. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Charbonneau.

Charbonneau, Robert (1964b), « Témoignages des romanciers canadiens-français. Robert Charbonneau », dans Paul Wyczynski (dir.), *Archives des lettres canadiennes,* t. III : *Le roman canadien-français,* Montréal, Fides, p. 296-301.

Charbonneau, Robert ([1966] 1986), lettre à Paul Beaulieu, 4 avril, *Écrits du Canada français,* no 87 (1986), p. 197-198.

Élie, Robert ([1945] 1986), lettre à Robert Charbonneau, *Écrits du Canada français,* no 87, p. 184-190.

Facal, Cécile (2013), « La vie la nuit. Robert Élie et l'esthétique catholique de *La Relève,* entre modernité et antimodernité (1934-1950) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

Falardeau, Jean-Charles (1967), *Notre société et son roman,* Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Sciences de l'homme & humanisme ».)

Giguère, Andrée-Anne (2016), « Les écrivains de *La Relève* et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

Le Moyne, Jean ([1945] 1986), lettre à Robert Charbonneau, 16 novembre, *Écrits du Canada français,* no 87, p. 191-195.

Ouellet, François (2011), « Robert Charbonneau, une esthétique du secret », dans François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité : le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec,* Québec, Éditions Nota bene, p. 125-156.

PELLETIER, Jacques (1995), « *La Relève* : une idéologie des années 1930 », dans *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne,* Québec, Nuit blanche éditeur, p. 243-300. (Coll. « Essais critiques ».)

QUESNEL, Caroline (2015), « Rencontre de Jean Le Moyne : le mauvais contemporain ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

RENAUD, André, et Réjean Robidoux (1966), *Roman canadien-français du vingtième siècle,* Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.

ROY, Gabrielle (1988), *La détresse et l'enchantement,* Montréal, Boréal.

TURCOT, Georges (1960), lettre à Robert Charbonneau, 27 août, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Charbonneau.

AVEC DU VIEUX, FAIRE DU NEUF. LA PERSPECTIVE THÉOLOGALE DE JEAN LE MOYNE

Caroline Quesnel

Collège Jean-de-Brébeuf

L'une des dernières critiques littéraires écrites par Jean Le Moyne est un article publié dans le journal *La Presse* en février 1962 consacré au premier roman de Gilles Marcotte, *Le poids de Dieu* (Le Moyne, 1962a). À cette époque, Le Moyne vient de faire paraître, tout juste trois mois auparavant, un premier recueil d'essais intitulé *Convergences* (1961), salué très favorablement par le milieu littéraire. Il a 49 ans, il travaille à l'Office national du film depuis un peu plus de deux ans et il occupe le poste de conseiller au comité consultatif du Mouvement laïque de langue française, fondé au mois d'avril 1961. On peut affirmer sans se tromper que Le Moyne est devenu, à ce moment de son parcours, une figure d'intellectuel catholique montante. Néanmoins, cet article sur Marcotte sera sa toute dernière contribution à une réflexion sur la littérature canadienne-française[1].

Fidèle à sa manière, Le Moyne s'intéresse très peu au principal sujet de sa critique, à savoir le roman de Marcotte : il n'y consacre que quelques lignes à la toute fin de l'article et ne mentionne même pas le nom du personnage principal, Claude Savoie, un jeune prêtre tourmenté. De plus, on n'y apprend strictement rien sur l'intrigue. L'intérêt de ce texte réside plutôt dans le fait que Le Moyne y offre une analyse particulièrement bien ciblée des codes culturels et esthétiques de son époque qui, selon lui, « expriment tous l'interdit qui pèse ici sur l'amour et la vie et qui empoisonnent les consciences » (1962a : 9).

1. Il écrira un mois plus tard un dernier texte littéraire sur François Rabelais (Le Moyne, 1962b). Cet arrêt subit s'explique par les contraintes que lui impose sa carrière à l'Office national du film d'abord et sur la colline du Parlement à Ottawa ensuite, mais on peut ajouter que sa fréquentation de la littérature canadienne-française a été, de son propre aveu, source d'un « ennui corrosif » (Le Moyne, 1989).

D'entrée de jeu, il affirme que le genre romanesque est « le plus extensif des témoignages artistiques et le seul qui ne puisse se permettre le moindre raccourci » (1962a : 9). Le Moyne considère que le roman, plus que tout autre genre littéraire, est un révélateur de l'identité culturelle. Dans *Convergences,* il soutient que « le roman, discipline suprêmement explicite, art caractérisé par un rigoureux discernement de ce qui est, ne peut correspondre qu'à une actualité totale » (1961 : 211)[2]. Par conséquent, le corpus romanesque canadien-français donne un accès direct aux codes culturels qu'il suffit de déchiffrer et d'interpréter. C'est précisément l'objectif qu'il poursuit en mettant en évidence la présence d'une étroite relation entre la littérature et la société dans le récit de Marcotte :

> […] le roman canadien-français témoigne d'un homme grandement diminué dans sa liberté, compromis dans son aptitude à se posséder, gravement affaibli dans ses capacités d'emprise sur le monde, très mal à l'aise dans l'intelligence, très gêné dans sa peau et encore plus dans la peau des autres, et livré aux solutions les plus déplorables que puisse inventer la morbidité psychologique. Nos romanciers nous révèlent un homme si uniformément malade et malheureux, si infailliblement en retard sur la vie, qu'on a certainement affaire à un cas de névrose collective (1962a : 9).

Vu sous cet angle, le témoignage du roman de Marcotte est symptomatique de ce que Le Moyne appelle « notre maladie », c'est-à-dire « la culpabilité », dont la source remonte à un catholicisme faussé par les clercs qui filtrent et accommodent la parole de Dieu. Il emploie une métaphore pour illustrer les conséquences désastreuses de l'influence nocive du clergé : le prêtre, « père tout-puissant de la collectivité », est l'« accoucheur de nos esprits déformés sous ses forceps » (1962a : 9). Cette image est particulièrement saisissante, car elle entremêle à la fois l'esprit et le corps, la formation intellectuelle et la violence, tout en conférant aux représentants de l'Église un pouvoir indiscutablement néfaste sur l'avenir de la nation[3]. Selon Le Moyne, ce pouvoir s'impose sournoisement

---

2. Henry James, écrivain américain de la fin du XIXe siècle, représente son idéal romanesque, car son écriture est fondée sur la réconciliation identitaire de l'Europe et de l'Amérique. Le Moyne développe son argumentaire dans l'essai « Henry James et *Les ambassadeurs* » (1961 : 199-211).

3. Dans un article traitant de la tradition anticléricale chez les écrivains québécois, Vincent Lambert cible trois caractéristiques du clergé qui suscitent la réprobation : « […] le contrôle exercé par l'Église sur les institutions et les mœurs […] ; le culte de la pureté spirituelle, les joies terrestres étant jugées avec […] intransigeance ; enfin, le domaine de Dieu devenu l'apanage du clergé, sa réduction à une fonction judiciaire et une valeur marchande » (2015 : 91). Dans ses écrits, Le Moyne s'insurge contre ces trois formes de profanation.

par le truchement du dualisme, « hérésie fondamentale » (Le Moyne, 1961 : 55)[4], responsable de l'aliénation des Canadiens français, en général, et de la mort de son ami, le poète Hector de Saint-Denys Garneau, en particulier[5].

Cela dit, cet article sur le roman de Marcotte met en évidence le fait que, pour Le Moyne, le problème réside davantage dans le système d'encodage que dans les codes eux-mêmes. Si l'on suit son raisonnement, le renouvellement de la littérature canadienne-française (et de la société) ne se ferait pas par l'invention de nouveaux codes, mais serait plutôt assuré par un retour aux sources bibliques, une fidélité reconstruite par rapport au passé. Si Le Moyne favorise « un contact plus direct avec les sources vives de la spiritualité chrétienne » (Le Moyne, 1937 : 261), c'est parce qu'il considère que « le seul moyen d'exposer les hautes vérités est de les proposer dans leur intégrité, comme Jésus a fait, sans s'embarrasser de considérants » (Le Moyne, 1943a : 176). L'art ne saurait, pour lui, être conçu sans l'épithète *spiritualiste* : « Toute grande œuvre d'art tient sa lumière de l'âme et la lumière de toute œuvre d'art est spirituelle » (Le Moyne, 1943c : 5). Dans les faits, la religion reste continuellement au centre des réflexions esthétiques de Le Moyne, il tient à le souligner dans l'avertissement de *Convergences,* où il présente lui-même ses essais comme une « parole de foi » et précise que « c'est la considération théologale […] qui fait l'unité du présent recueil » (1961 : 7).

On ne peut nier l'énorme décalage qui se crée entre les positions de Le Moyne et la société en mutation dans laquelle il s'inscrit. Dans « L'école des femmes », article publié dans la revue *Liberté* en 1960, Le Moyne pose le problème en ces termes : « Nous perdons la foi, et il y a de quoi. Mais il y a aussi amplement de quoi dans le Christ qui, lui, ne perd rien, ni personne. Moi je n'en mène pas large là-dedans, dans l'Église et dans le monde, mais mon espérance a toutes les mesures de l'espace et du temps » (1960 : 344). À partir des

4. Le Moyne affectionne particulièrement cette expression pour décrire le mal qui afflige le Canada français, notamment dans *Convergences* (nous soulignons) : « Le dualisme c'est la grande *hérésie, l'hérésie* proprement et directement satanique » (1961 : 98) ; « *l'hérésie* des *hérésies, l'hérésie* antiféminine par excellence » (1961 : 113) ; « la plus tenace des *hérésies,* le dualisme » (1961 : 229). Le Moyne associe le dualisme au jansénisme des XVIIe et XVIIIe siècles en France, doctrine théologique austère à laquelle il rattache les enseignements du clergé canadien.

5. Dans le célèbre essai « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », Le Moyne accuse sans hésitation le clergé de meurtre ; la mort de son ami « a été un assassinat longuement préparé » (1961 : 219).

années 1940[6], il fait partie de ceux qui dénoncent le cléricalisme, mais il a la particularité de le faire en maintenant sa foi. Jacques Pelletier a bien su relever la particularité de sa position quand il affirme que « cette critique impitoyable d'une religion […] ne provient pas d'un incroyant en rupture de ban, jugeant de l'extérieur une pratique aliénante, mais bien de l'intérieur même par un croyant se réclamant d'un christianisme authentique » (1993 : 570). Ce positionnement à l'intérieur du cercle des fidèles amplifie la portée du discours de Le Moyne, d'autant plus qu'il est prononcé par un grand érudit, capable de rivaliser avec les ecclésiastiques les plus savants.

La place que Le Moyne occupe est paradoxale, car il est conscient que son discours anticlérical alimente la désaffection collective pour l'Église, ce qu'il ne souhaite évidemment pas. Au catholicisme ambigu, autoritaire et hiérarchisé qui caractérise la pratique de la religion au Canada français, Le Moyne oppose une expérience de la foi personnelle, libre, incarnée, exempte d'intermédiaires. Il mise sur les capacités de renouvellement interne de l'Église catholique[7] pour restaurer un lien de proximité avec les croyants qui serait propice à redéfinir le système d'encodage et à éradiquer la « maladie » des Canadiens français.

Le Moyne cherche aussi à travers ses lectures à moderniser le discours religieux. Bien qu'elle soit fortement ancrée dans la patristique, sa pensée s'enrichit aussi au contact des philosophes et des théologiens de son temps tels que Jacques Maritain, Paul Evdokimov ou Herbert Doms. Aucune lecture n'est cependant plus significative que celle de Pierre Teilhard de Chardin, paléontologue et philosophe jésuite, qui propose une conception de l'univers réconciliant les théories darwiniennes de l'évolution et la foi chrétienne. Quand Le Moyne découvre, vers la fin des années 1940, ses écrits controversés, il éprouve une « fascination », « un vertige de libération et de joie » et confesse que « c'est une immense réconciliation que [lui] valut [son] premier contact avec le P. Teilhard » (Le Moyne, 1961 :

6. Voir, notamment, « La messe ici » (Le Moyne, 1943b) et « L'atmosphère religieuse au Canada français » (Le Moyne, 1955).

7. Il a d'ailleurs participé en 1961 à la consultation du cardinal Paul-Émile Léger sur l'*aggiornamento* dans le cadre du concile Vatican II. Dans l'essai « Ignace, appelé Théophore », Le Moyne rapporte les impressions que lui ont laissées cet événement : « Nous, de l'Église qui est à Montréal, nous avons eu cette joie inexprimable de "consoler" l'évêque et de reconnaître nos visages spirituels sur son saint visage […] lors d'une journée de consultation mémorable. […] L'évêque nous avait réunis en prévision du concile œcuménique dont il sera un des Pères. Il s'en va siéger en cette Église où se noue l'unité de l'Église universelle, cette Église qui en a tant vu depuis saint Pierre et qui n'a jamais eu peur de tant en voir et de tant en faire » (1998 : 169).

189). Il trouve à la lecture des théories du jésuite un remède à ses insatisfactions spirituelles, notamment au dualisme qui s'efface, selon cette vision totalisante, grâce à l'association constante et étroite entre la matière et l'esprit. Le système scientifique de Teilhard de Chardin repose sur une conception de l'univers évoluant depuis la « Cosmogénèse » (la création) jusqu'à un but ultime, le point Oméga, qui est le lieu de rencontre entre l'humanité perfectionnée et Dieu. Selon Teilhard de Chardin, l'humanité est en marche depuis toujours vers cet objectif, mais elle est encore bien loin de l'atteindre, il lui faudra attendre encore « quelques millions d'années » (Teilhard de Chardin, 1966).

La perspective théologale de Le Moyne prend, dès lors, des proportions véritablement cosmiques. Sans contredit, c'est le tournant capital de sa pensée. Il vient de découvrir le nouveau système d'encodage à partir duquel il pourra désormais non seulement saisir l'art, mais aussi (et surtout) appréhender le monde dans son entièreté tout en restant fidèle à la Parole. On en voit des traces partout dans ses écrits à partir de 1948, notamment lorsqu'il reprend à diverses occasions l'idée de la jeunesse de l'homme et plus particulièrement lorsqu'il fait allusion au concept de totalité, le pilier de son idéal esthétique.

L'une des meilleures illustrations du système d'encodage teilhardien apparaît dans les textes de Le Moyne qui portent sur la mécanologie[8], domaine de réflexion où il associe la science des machines et la philosophie. Il développe une véritable passion pour ce sujet d'étude à partir du début des années 1960[9] et entretient, jusqu'à la fin de sa vie, le projet (jamais réalisé) de publier un ouvrage intitulé *Itinéraire mécanologique* en trois tomes. À la demande insistante de son ami Paul Beaulieu, les huit premiers chapitres seront publiés dans les *Écrits du Canada français* en 1982 et 1984, précédés d'un essai, « Rêveries machiniques », en 1978.

En soi, le choix d'explorer ce champ d'étude renvoie à une vision teilhardienne de la connaissance qui repose sur des alliances entre la matière et l'esprit,

---

8. Le terme a été employé pour la première fois par l'ingénieur français Jacques Lafitte dans les années 1930. Sur les perspectives technologiques et philosophiques des idées de Le Moyne sur la mécanologie, voir Thibault et Hayward (2014). Andrée-Anne Giguère (2016) a traité ce corpus sous l'angle romanesque dans sa thèse.

9. Il participe à des émissions radiophoniques sur « La cybernétique et nous » à Radio-Canada en 1965, il élabore deux projets de films intitulés *La roue* et *La machine,* il est délégué au Congrès des sociétés savantes en 1968, il participe à l'organisation du premier colloque international de mécanologie à Paris en 1971, il entretient une abondante correspondance avec le philosophe Gilbert Simondon et l'ingénieur John Hart.

ce qui prend ici la forme d'un dialogue entre les sciences appliquées et la philosophie. Dans ses écrits mécanologiques, Le Moyne avance la thèse « que la poésie est une voie légitime vers la machine » (1984 : 6) et que le rapport original qui s'établit entre l'homme et la technique peut s'exprimer à travers la forme de la rêverie qu'il emprunte à Gaston Bachelard :

> Scrutant sa propre expérience, analysant les témoignages des écrivains, Gaston Bachelard a décelé dans les éléments et les matières des sources de rêverie et des lieux de bonheur fortement caractérisés. […] Or il semble que des phénomènes psychologiques analogues régissent sur le plan poétique les rapports de l'homme et de la machine. Il semble qu'il y ait une rêverie afférente à chaque espèce machinique et que toute machine privilégiée soit la condition d'un bonheur particulier (Le Moyne, 1978a : 81).

Par cette démarche intellectuelle, Le Moyne place les machines dans une perspective culturelle : « […] il ne s'agit pas d'esthétique ici, et […] l'art traditionnel est impuissant devant la machine » (1978a : 88), mais « l'ensemble machinique ressortit à la culture, non pas de la même façon, mais aussi valablement que dans n'importe quelle autre création humaine » (1978a : 82-83). Sa réflexion aboutit à un véritable « élargissement global de [ses] perspectives humanistes », « car sous l'influence des machines, des techniques et des sciences […], [il] [aura] vu éclater les cadres de l'humanisme littéraire qui était le [sien] » (1982 : 42). Il reprend à son compte l'expression « humanisme intégral » de Maritain, en lui accordant une portée maximale, ouverte à la totalité.

Concrètement, dans les textes de présentation des écrits mécanologiques, les allusions aux codes de Teilhard de Chardin, notamment dans l'établissement d'une « échelle des espèces machiniques » selon leur degré de complexité, de l'aviron jusqu'à la turbine, en passant par la machine à vapeur, l'avion et la motoneige. Ce classement est, sans l'ombre d'un doute, une réplique dans le domaine technique de l'évolution darwinienne des espèces. Dans tous les textes sur la mécanologie, les codes du discours religieux demeurent présents : l'exergue d'Ignace d'Antioche, tiré de l'épître aux Éphésiens, qui ouvre le premier tome de l'*Itinéraire mécanologique* vaut la peine d'être cité : « Vous êtes les pierres du temple du Père, destinées à l'édifice que construit Dieu le Père, élevées jusqu'au faîte par la machine de Jésus-Christ, qui est sa croix, avec le Saint-Esprit pour

câble ; votre foi est votre treuil, et votre charité est la voie qui vous conduit à Dieu[10] » (Le Moyne, 1982 : 42).

Par ailleurs, on note que pour qualifier les machines qui ont marqué son enfance, Le Moyne multiplie les expressions à connotation religieuse (« visitation plénière de l'esprit », « puissance béatifiante », « cathédrales de l'électricité ») de telle sorte que son discours propose une jonction typiquement teilhardienne entre la matière, la pensée de l'homme et la présence de Dieu. Il y a, dans cette écriture, une dimension performative qui vise à cerner le sujet dans toutes ses dimensions, même stylistique. Ce parti pris de la totalité présente toutefois des défis d'interprétation, car il faut une certaine dose de patience pour déchiffrer aujourd'hui ces textes qui sont remplis de références savantes et de codes implicites.

Avec le recul, on peut dire que le système d'encodage teilhardien proposé par Le Moyne n'a pas remporté le succès espéré. D'emblée, il faut reconnaître que le sujet des machines est rébarbatif. Il avoue lui-même qu'« à leur seule mention [...], on pâlit, on verdit. Tellement qu'il [lui] est plus facile de parler de Dieu [...] que des machines. Ce qui n'est pas peu dire assurément » (1982 : 43).

Même ses plus proches amis réservent aux premiers chapitres de l'*Itinéraire* un accueil froid. C'est le cas d'Anne Hébert, qui en fait la critique dans une lettre envoyée de Paris en février 1983 :

> J'ai lu avec beaucoup de plaisir ton Itinéraire mécanologique. Mais je ne t'y trouve pas tout à fait, beaucoup moins que si tu me parlais de Dieu. Peut-être est-ce mon ignorance de la mécanique qui m'empêche de partir tout à fait avec toi sur tes trains et tes locomotives ? Peut-être est-ce que tes descriptions exactes et précises nous retiennent davantage entre les rails qu'elles nous entraînent dans une rêverie du mouvement, avec tout ce que cela suppose de départ et de lest jeté dans l'élan de la poésie ? Je n'arrive pas à répondre à ces deux questions et j'en suis désolée... J'espère de tout cœur que mes remarques ne te déçoivent pas trop. Malgré tout l'intérêt profond de ton texte, je n'arrive pas à y adhérer complètement (Hébert, 1983).

On peut ajouter que parmi les contemporains de Le Moyne, on compte un nombre limité d'adeptes de Teilhard de Chardin. D'une part, peu d'intellectuels ont eu la chance de mettre la main sur l'un des cahiers du paléontologue avant

10. Ignace d'Antioche, Épître aux Éphésiens, 9.I.

1955. D'autre part, même si l'œuvre complète devient accessible après la mort de Teilhard de Chardin, il semble que ses théories aient eu peu de répercussions dans le milieu québécois. Le Moyne justifie ce manque d'intérêt par le fait que « la publication des œuvres complètes coïncide avec la grande désaffection religieuse au Québec [...]. Le Christ, crucifié, pantocrator ou évoluteur, n'aura pas été très populaire, ni même très connu à cette lamentable époque[11] » (1978b). Enfin, élément encore plus révélateur, très peu de critiques universitaires ont signalé l'influence capitale de Teilhard de Chardin sur la pensée de Le Moyne[12] dans leurs analyses.

Pour toutes ces raisons, il semble évident que l'on retiendra davantage de l'œuvre de Le Moyne son diagnostic pessimiste sur la « maladie » qui afflige la littérature et la société canadiennes-françaises que ses propositions sur un art spiritualiste ou sur une conception cosmique de l'évolution sociale. Le renouvellement des codes littéraires et culturels au Québec est passé par d'autres voies que la tentative de Le Moyne de faire du neuf avec du vieux. Le maintien d'une perspective théologale contribue à la difficulté de déchiffrement ainsi qu'à la mise au rancart de cette œuvre, pourtant riche et remarquable à bien des égards.

11. Cette opinion est partagée par Luc Lepage qui, à la suite d'une enquête faite auprès de théologiens et de biologistes dans les années 1970, en vient à la conclusion que Teilhard de Chardin au Québec a « un statut de phénomène intellectuel mineur et temporaire » (1978 : 53).

12. À l'exception de Camille R. La Bossière (1979) et d'Anne Caumartin (2006).

BIBLIOGRAPHIE

CAUMARTIN, Anne (2006), « Le discours culturel des essayistes québécois (1960-2000) ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.

GIGUÈRE, Andrée-Anne (2016), « Les écrivains de *La Relève* et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

HÉBERT, Anne (1983), lettre à Jean Le Moyne, 21 février, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, fonds Jean-Le Moyne, MG30 D358, vol. 4, nº 20.

LA BOSSIÈRE, Camille R. (1979), « Of unity and equivocation : Jean Le Moyne's *Convergences* », *Essays on Canadian Writing,* 15 (été), p. 51-68.

LAMBERT, Vincent (2015), « Du spirituel dans la littérature québécoise et dans l'anticléricalisme en particulier », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle,* vol. 15, nº 2, p. 85-116.

LE MOYNE, Jean (1937), « Les œuvres de saint Augustin », *La Relève,* 3e série, 9e et 10e cahiers (novembre-décembre), p. 261-262.

LE MOYNE, Jean (1943a), « Un apostolat pour la foule », *La Nouvelle Relève,* vol. II, nº 3 (janvier), p. 172-178.

LE MOYNE, Jean (1943b), « La messe ici », *La Nouvelle Relève,* vol. II, nº 5 (mars), p. 306-310.

LE MOYNE, Jean (1943c), « La revue des revues », *Le Canada,* 25 octobre, p. 5.

LE MOYNE, Jean (1955), « L'atmosphère religieuse au Canada français », *Cité libre,* nº 12 (mai), p. 1-14.

LE MOYNE, Jean (1960), « L'école des femmes », *Liberté,* vol. 2, nº 6 (novembre-décembre), p. 344.

LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences. Essais,* Montréal, Hurtubise HMH.

LE MOYNE, Jean (1962a), « Un roman de Gilles Marcotte : *Le poids de Dieu* », *La Presse,* 17 février, p. 9.

LE MOYNE, Jean (1962b), « François Rabelais, O.F.M., M.D. », *La Presse,* 31 mars, p. 9.

LE MOYNE, Jean (1978a), « Rêveries machiniques. Essai », *Écrits du Canada français,* vol. 41, p. 79-88.

LE MOYNE, Jean (1978b), lettre à Luc Lepage, 22 janvier, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, fonds Jean-Le Moyne, MG30 D358, vol. 1, nº 53.

LE MOYNE, Jean (1982), « Itinéraire mécanologique I », *Écrits du Canada français,* nº 46, p. 39-80.

LE MOYNE, Jean (1984), « Itinéraire mécanologique I (suite) », *Écrits du Canada français,* nº 53, p. 5-44.

LE MOYNE, Jean (1989), lettre à Serge Proulx, 19 novembre, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, fonds Jean-Le Moyne, MG30 D358, vol. 1, nº 67a.

LE MOYNE, Jean (1998), *Jean Le Moyne : une parole véhémente,* textes réunis et présentés par Roger Rolland avec la collaboration de Gilles Marcotte, Montréal, Fides.

LEPAGE, Luc (1978), « L'impact de la pensée de Teilhard de Chardin sur un groupe de biologistes et de théologiens québécois entre 1940 et 1970 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

PELLETIER, Jacques (1993), « Jean Le Moyne, témoin essentiel. Une relecture des *Convergences* », *Voix et images,* vol. 18, nº 3, p. 563-578.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre s.j. (1966), *Je m'explique,* Paris, Éditions du Seuil.

THIBAULT, GHISLAIN, et MARK HAYWARD (2014), « Jean Le Moyne's itinéraire mécanologique : Machine poetics, reverie, and technological humanism », *Science and Canadian Literature,* vol. 211 (été), p. 56-72.

VALORISER « LA PLUS HÉSITANTE RÉPONSE ». LA SUBJECTIVITÉ ENTRE ORGUEIL ET HUMILITÉ CHEZ ROBERT ÉLIE[1]

Cécile Facal

Collégial du Séminaire de Sherbrooke

Robert Élie développe au cours des années 1930 et 1940 ce que l'on peut appeler son esthétique, c'est-à-dire un ensemble d'écrits et de réflexions comprenant autant des commentaires ponctuels sur des œuvres d'art particulières que des propos sur ce qu'est et devrait être l'art. Cette esthétique, qui comprend aussi une réflexion sur les pouvoirs de l'art, présente *les arts* comme des véhicules permettant aux hommes et aux femmes « modernes » de se sauver de la modernité en retissant un lien prétendument rompu entre le monde matériel et le monde spirituel. L'esthétique représente bien ici un code de transition, en ce sens qu'Élie considère explicitement l'art comme une clé permettant d'ouvrir les portes d'un univers culturel nouveau, lequel marquerait la fin de ce qui est perçu comme un exil à soi et au monde.

De cette brève introduction, il apparaît clairement que les valeurs esthétiques générales posées et diffusées par Élie constituent en elles-mêmes une forme de code (Facal, 2013). Certaines œuvres, par ailleurs, font aussi figure de code en vertu de leur interprétation figée ; largement connues du public auquel Élie s'adresse, elles sont un matériau aisément maniable dans le discours par un jeune critique comme lui. Dans ce qui suit, à partir de l'œuvre de Victor Hugo, œuvre-repoussoir fournissant un exemple de ce deuxième type de code, j'en viendrai à interroger l'une des valeurs composant l'esthétique d'Élie, et généralement considérée comme un indicateur de la transition vers une culture

1. J'adresse mes remerciements à Ghislaine Pinard, bibliothécaire au Séminaire de Sherbrooke, pour son soutien à la documentation.

« moderne », soit la valeur positive accordée à la subjectivité. J'interrogerai celle-ci à la lumière de propos de Robert Élie et d'Hector de Saint-Denys Garneau sur la musique, non sans créer des liens avec le refus du lyrisme personnel affiché par Saint-Denys Garneau (Biron, 2015 : 86-87) et avec l'importance accordée au dialogue et à la fraternité par Élie[2].

SAUVER LE MONDE PAR L'ART

Robert Élie, Jean Le Moyne, Hector de Saint-Denys Garneau, Robert Charbonneau, d'autres aussi, élaborent en parallèle – chacun de son côté malgré les rencontres amicales, les discussions et les projets communs – ce « code » esthétique qui veut donner à l'art une place dans un système plus large, soit à l'intérieur d'une vision du monde catholique. Pour être « renouvelée », celle-ci n'en est pas moins *intégralement* catholique, c'est-à-dire traversée de part en part par une recherche spirituelle qui s'exprime encore largement dans les termes de l'Église. Dans cette entreprise, l'art est un outil, voire un moyen, en dépit de sa gratuité – ou peut-être précisément grâce à elle ; il est en effet à la fois un outil d'élévation et un outil d'incarnation.

Le code esthétique manié par Élie et partagé, de façon plus ou moins concordante, par ses contemporains est élaboré, d'une part, grâce au matériau philosophique fourni en grande partie par Jacques Maritain et, d'autre part, au contact d'œuvres diverses. Il importe de préciser ici que les distinctions entre les disciplines artistiques ne sont pas nécessaires. Le Moyne l'explique sans détour dans *Convergences,* dans un passage sur ses *lieder* préférés de Franz Schubert :

> Ce bréviaire musical, je l'habitais comme mes bréviaires littéraires, allant de l'un aux autres sans le moindre dépaysement, car j'avais déjà l'intuition de l'unité du monde et de ses manifestations conscientes. Ainsi les disciplines artistiques m'apparaissent-elles aujourd'hui simples modalités d'un même être esthétique ; je sais leurs particularités originelles et formelles, mais je ne leur reconnais aucun mystère spécifique (1961 : 260-261).

2. Voir la contribution de Julien-Bernard Chabot au présent volume.

Peinture[3], littérature et musique[4] sont ainsi mises à contribution dans l'élaboration de cette réflexion générale. Les œuvres circulent de main en main et, comme les représentations théâtrales ou cinématographiques, elles concourent à forger cette vision de l'art ou à la mettre à l'épreuve par la critique.

DES ŒUVRES CODÉES : L'EXEMPLE DU ROMANTISME

Si les idées « philosophiques » sur ce que les arts doivent *être,* doivent *faire* et doivent *permettre* aux humains sont réaffirmées et testées lorsque le critique fait face aux œuvres concrètes, les lecteurs attentifs d'Élie, de Charbonneau ou de Saint-Denys Garneau savent que parfois, ce sont au contraire les œuvres que l'on mesure et évalue à l'aune d'idées bien arrêtées sur ce que l'art peut et doit faire. Parce que la vision du monde englobant l'esthétique d'Élie repose largement sur une compréhension de l'histoire et une lecture des temps présents[5], certaines œuvres sont envisagées en fonction de cette lecture de l'histoire. Elles tendent à être classées dans des cases préétablies et étroitement liées au récit historique qui fait de la Renaissance le début d'une déchéance. En définitive, si la réflexion esthétique est présente, poussée, voire passionnée, elle s'appuie par moments sur des classifications esthétiques quelque peu caricaturales. Voilà pourquoi je soutiens que certaines œuvres font figure de « codes ».

Aussi, lorsqu'on lit les mots « Victor Hugo » sous la plume d'Élie, l'on voit d'abord apparaître l'image d'un versificateur pompeux, trop souvent pris comme modèle par les poètes canadiens, dans un geste qu'Élie qualifie dans ses notes d'« écœurante falsification » (1979 : 891). À 18 ans, Saint-Denys Garneau le surnommait déjà « l'illustre pompier » (1971 : 891). Ce Victor Hugo là fut probablement rencontré au collège. Hugo a en effet occupé une place gigantesque dans le paysage littéraire et politique canadien-français du XIXe siècle. Les

3. Les propos sur la poésie et la peinture s'entrecroisent et se nourrissent entre eux chez Saint-Denys Garneau (Boisclair, 2009). Chez Élie, les commentaires consignés dans des cahiers de notes à la suite de visites à la Galerie Scott et à l'Art Gallery (actuel Musée des beaux-arts de Montréal), dans les années 1930, puis les critiques d'art publiées dans *La Presse* sous le pseudonyme de Pierre Daniel permettent de suivre l'évolution de la sensibilité artistique.

4. Les œuvres musicales écoutées à la radio ou sur disque – les disques sont souvent partagés ou échangés au sein du groupe d'amis – donnent lieu à des discussions nourries (Biron, 2015 : 228-229). Caroline Quesnel (2015) a notamment montré que la réflexion esthétique s'abreuve au contrepoint baroque chez Le Moyne.

5. À ce sujet, voir les chapitres 1 et 2 de ma thèse de doctorat (Facal, 2013).

poètes nationaux dont les professeurs du collège ont pu faire l'éloge – un Louis Fréchette, un Octave Crémazie – avaient pris ouvertement Hugo pour modèle[6].

Peu féru de ce genre de pastiche, Élie jette sur papier quelques lignes assassines dans des notes de 1936. Il écrit à propos de « nos poètes » : « Le[s] voici versificateur[s] besogneux à se souvenir de Racine, de Hugo hélas, à créer laborieusement en [eux] un état qui permette un certain débordement » (1936a). Si l'imitation de modèles étrangers est dépréciée, le débordement l'est encore plus. Le commentaire d'Élie pointe vers la place accordée à la subjectivité et au lyrisme dans l'esthétique romantique. Au-delà de la caricature, et en dépit du fait que le romantisme n'a probablement pas été lu ni considéré très sérieusement par Élie et ses collègues, s'interroger sur leur réception du romantisme a du sens, car ce questionnement permet de mettre en évidence leur rapport problématique à la subjectivité.

La subjectivité est l'une des valeurs centrales de l'esthétique d'Élie et de la vision du monde qu'il promeut. Il peut ainsi s'éloigner d'une foi institutionnelle pour mettre l'accent sur la rencontre personnelle entre le croyant et la transcendance. La place donnée à ce « moi » demeure toutefois problématique, car il existe une bonne et une mauvaise subjectivité : l'une est repli sur un soi trop terrestre et humain, qui oublie la transcendance et qui, comme Narcisse, se complaît (ou se désespère) dans la contemplation de son propre reflet ; l'autre consiste à se découvrir comme personne, c'est-à-dire comme être à la fois divin et incarné. Si la seconde est si importante, c'est qu'elle fonde le nouvel *humanisme* censé renouveler la modernité. Il faut redire que la *poésie* (définie comme le pouvoir, que peuvent détenir les artistes de toutes les disciplines, de révéler les correspondances entre le réel et l'au-delà) est précieuse, précisément parce qu'elle est le domaine par lequel l'humain s'est avancé le plus loin dans la connaissance et la prise de conscience de cette « subjectivité évangélique ». Voilà en quoi l'esthétique est, chez Élie, la clé permettant un passage vers une ère nouvelle. Plus que jamais attentif à soi, aux mouvements de son âme et à l'action de Dieu qu'il sent s'accomplir en lui, l'homme moderne, lorsqu'il ne s'en détourne pas, a les outils pour développer une croyance d'une profondeur et d'une efficacité redoutables[7]. C'est pourquoi la subjectivité est si prometteuse selon Élie et ceux qui l'entourent. Dans le processus de création, l'artiste plongera en soi à la recherche

6. Voir Cambron (2003).

7. Voir Facal (2013 : 88 *sqq*).

de sa personnalité ; il sondera le monde à la recherche des reflets d'au-delà qui y chatoient ; enfin il produira une œuvre qui saura unir tous ces éléments.

Or, favoriser l'exploration de soi et dévaloriser les marques extérieures de la religion implique d'ouvrir la porte au doute, à la recherche, au sentiment d'exaltation mais aussi, plus souvent, à la douleur. L'œuvre qui s'engage sur cette voie n'est pas toujours de celles qui raffermissent les certitudes.

Pour revenir à Hugo, son nom est associé, dans les notes d'Élie, à un romantisme typique de la première sorte de subjectivité – la mauvaise. « Voies nouvelles de la poésie », un article qui paraît dans *La Nouvelle Relève* en septembre 1943, révèle la place de ce courant dans le vaste récit qui fonde l'esthétique. Le romantisme a selon Élie le mérite de semer le doute sur la présomptueuse foi en l'homme instaurée à la Renaissance. En d'autres mots, le romantisme jette la pierre qui vient brouiller l'eau claire de l'anthropocentrisme moderne décrié à la mode maritainienne : « Les romantiques ne sont pas satisfaits du monde qu'ils connaissent » (Élie, 1943 : 67). Là s'arrête pourtant sa valeur. Élie poursuit : « [...] mais ils se complaisent dans ce vague sentiment d'exil, et, le plus souvent, ils ne font que répéter inlassablement la même plainte » (1943 : 67). La critique se précise dans un cahier de notes : les romantiques sont portraiturés comme des artistes essentiellement tournés sur eux-mêmes ; lorsqu'ils se penchent vers les choses (la nature, le monde), c'est pour recueillir les « impressions » qu'elles suscitent en eux, puis se retourner de plus belle vers soi. On trouve cette critique autant chez Élie que chez Saint-Denys Garneau, notamment lorsque ce dernier aborde la mélancolie, « une douleur à fleur d'âme que j'ai toujours méprisée à cause de sa complaisance pour elle-même » (1971 : 960). La faute des romantiques est essentiellement un péché d'orgueil. Leur sensibilité n'est pas perçue comme un tremplin vers autre chose, vers cette poésie qui, une fois qu'elle a chanté, s'élève en laissant retomber au sol l'œuvre qui l'a fait naître comme une peau morte après la mue. Les romantiques, au contraire, cultivent leur sensibilité pour « faire œuvre » et, ultimement, se faire valoir à travers elle. Pour utiliser cette fois des mots d'Élie, alors que « [l]es œuvres des grands artistes sont toutes relev[ées] de spiritualité [il nomme Mozart, Bach, Verlaine et Rimbaud] », celles des romantiques, nommément de Wagner et d'Hugo, sont « détruite[s] par le mauvais goût de faire servir le monde à leur œuvre[8] » (1936b). Ajoutons enfin

8. Sur le rapport au romantisme d'Élie et de Saint-Denys Garneau, voir Facal (2013 : 348 *sqq*).

que Le Moyne, après avoir assidûment fréquenté l'emblématique compositeur, a lui aussi rejeté le « déplorable romantisme » de Wagner (Le Moyne, 1961 : 267).

Si le romantisme littéraire est « codé », c'est-à-dire rarement étudié attentivement mais souvent employé comme repoussoir, la faute qu'il permet de mettre en évidence est aussi traquée ailleurs. La critique d'un art d'épanchement – ou l'appréciation d'un certain lyrisme – se donne à voir notamment dans les remarques portant sur la musique[9].

LE ROMANTISME MUSICAL

On possède plusieurs récits des rencontres amicales passées à écouter disques ou concerts radiodiffusés, tenues à Montréal chez l'un des amis proches de *La Relève* ou à Sainte-Catherine-de-Fossambault chez Saint-Denys Garneau[10]. La musique est un important catalyseur des discussions esthétiques et donne lieu à des commentaires nourris. Le Moyne évoque ces échanges inséparables de ses souvenirs musicaux :

> […] je ne me retrouve jamais seul devant l'œuvre, ni silencieux : tout se passe dans l'avidité des échanges précipités, mais secrètement et sûrement orientés, d'amitiés déterminantes. Je ne peux pas me souvenir de mes premières impressions de la *Cinquième,* de la *Hammerclavier* ou de la *Grande fugue* sans revoir mes amis, sans entendre le murmure de ce qui se disait ces jours-là pendant que l'un de nous changeait l'aiguille et remontait le Victrola (1961 : 280).

Pour Le Moyne, l'art de la fugue de Bach constitue le sommet de la création musicale et devient le jalon de toute entreprise artistique (Quesnel, 2015 :

9. Deux mises au point méthodologiques s'imposent ici. Rappelons d'abord que, dans une certaine mesure, les propos sur la peinture, la littérature et la musique sont interchangeables à cause justement de cette valeur esthétique cardinale, qui porte le nom de *poésie* chez Maritain, et qui court à travers toutes les disciplines artistiques. C'est pourquoi il paraît pertinent de croiser les propos sur la littérature et la musique romantiques. Précisons ensuite qu'on ne saurait chercher ici les éléments d'une histoire de la musique savante. Élie et ses amis ont abordé la musique en amateurs, soutenus par peu de connaissances théoriques et sans aucun souci d'exhaustivité, ce qui aboutit parfois à des jugements à l'emporte-pièce. Quesnel (2015 : 100-101) le remarque à propos de la critique musicale de Le Moyne ; en ce qui concerne Saint-Denys Garneau, voir Smoje (1984 : 66-67). Je suis d'accord avec Quesnel pour avancer que l'intérêt des propos d'Élie, Saint-Denys Garneau ou Le Moyne sur la musique réside donc moins dans leur justesse que dans la contribution qu'ils apportent à l'« édifice » esthétique construit par ces auteurs.

10. Voir par exemple Saint-Denys Garneau (1967 : 101). Quesnel (2015 : 104) cite une lettre inédite où Le Moyne fait le récit de l'une de ces soirées. Voir aussi Biron (2015 : 229).

85-119) ; Saint-Denys Garneau paraît quant à lui tout particulièrement fasciné par Mozart (Lagacé, 2013 : 51-56). D'autres compositeurs sont goûtés par les membres du groupe, qui ne s'arrêtent pas aux œuvres classiques, puisque Stravinsky, Debussy, Poulenc ou Ravel sont aussi au programme.

Outre ces derniers, Beethoven occupe une place importante dans le panthéon musical du groupe d'amis : il vient compléter, avec Bach et Mozart, le trio des monuments de l'histoire de la musique. Lucie Robert remarque que la figure de Beethoven semble absente de l'univers culturel québécois au XIXe siècle[11]. Or, si l'on se fie aux souvenirs de Le Moyne, il a pris place dans les salons montréalais au début du XXe siècle : c'est sous le doigté de « redoutables dames pianistes » qu'il a d'abord découvert la *Pathétique* ou l'*Appassionata*[12].

On considère généralement que l'œuvre de Beethoven marque la transition entre le classicisme et le romantisme[13]. Plusieurs l'opposent à Mozart, classique par excellence, dans des termes qui ne sont pas sans rappeler l'image du romantisme lyrique évoquée ci-dessus[14]. Ainsi, pour Élie Faure – un critique dont Élie et Saint-Denys Garneau ont lu l'*Histoire de l'art* (Facal, 2013 : 322 ; Boisclair, 2009 : 124-126) –, le contraste entre les deux compositeurs s'exprime dans ces termes : Beethoven succédant à Mozart, c'est « la puissance, la lutte et la souffrance comme principes créateurs, après l'équilibre et l'aisance[15] ». « Le but qu[e Beethoven] poursuit, et qu'il fut sans doute le premier musicien à poursuivre, lit-on dans le *Dictionnaire des musiciens,* tient en un mot : *s'exprimer* » (Massin, 2009 : 162). L'on comprend toute la portée de ce propos lorsque les auteurs ajoutent : « Ses *Stimmungen* [humeurs, sentiments, climats…] n'existent pas pour devenir de la musique, c'est la musique qui existe pour exprimer ses *Stimmungen*. L'art n'est pas une fin en soi, il est au service de l'existence » (2009 : 164).

11. Remarque de Robert faite à l'occasion du colloque à l'origine de ce collectif.

12. « Écrasant la pédale, poursuit-il, elles faisaient branler le piano et en tiraient d'affolantes quantités de notes qui ne chantaient presque jamais » (Le Moyne, 1961 : 279).

13. Ce passage est avant tout formel, car Beethoven modifie les formes, les tonalités, la hiérarchie des instruments et la rythmique héritées de ses prédécesseurs ; cependant, tous les dictionnaires et les encyclopédies mentionnent également la révolution amenée par Beethoven quant à l'expression du sentiment, qui est la raison d'être de sa musique. Sur Beethoven, voir notamment Hess (1993), Massin (2009) et Vignal (2011).

14. Cette opposition est reprise par Saint-Denys Garneau dans son journal, notamment en 1935 (1971 : 336 et 345).

15. Faure est ici paraphrasé par Pernon (1984 : 39).

C'est bien sous l'angle du romantisme que le compositeur est reçu au sein du groupe. Les lignes écrites par Saint-Denys Garneau, Élie et Le Moyne sur Beethoven lient toujours sa musique à son vécu, généralement à travers des propos sur la douleur qui motive, anime son œuvre, et que celle-ci exprime. Ici n'est pas le lieu de discuter de la valeur réelle de cette image de Beethoven. Selon certains critiques plus récents, cette « romantisation » du personnage tiendrait plus à ce que l'on a écrit sur lui qu'à une réalité biographique. Or, qu'elles soient ou non exactes, ni l'image romantique de l'artiste souffrant pour son art et y mettant toute sa souffrance, ni l'idée voulant que la surdité de Beethoven ait favorisé son exploration de l'intériorité ne peuvent être dissociées de son œuvre (Vuillermoz, 1973 : 179 ; Kerman, 2001 : 110-114).

Quoi qu'il en soit, Beethoven est loué plus d'une fois par Saint-Denys Garneau. La douleur, comme je viens de le dire, est au cœur du propos. Le compositeur est admiré lorsque ses œuvres, à partir « d'une grande expérience de la douleur », ouvrent à une « certitude », à « quelque chose d'inattaquable », à « un monde incommunicable et que seuls connaissent ceux qui y sont allés, le monde spirituel de l'âme[16] » (Saint-Denys Garneau, 1971 : 960). À ce point de poésie l'œuvre n'a plus d'importance : après avoir servi de tremplin, elle peut disparaître. L'artiste est décrit dans les termes suivants :

> […] non pas attaché à cette œuvre et n'existant que par elle et dominé par elle, comme si tout en dépendait ; mais la dépassant, enfin placé au-dessus d'elle et la dominant de sorte qu'elle pourrait toute périr, comme une fortune faite, et que lui n'en serait pas diminué, […] [c]ar il a trouvé l'âme, le point immatériel de lui-même, inattaquable, que rien ici ne peut briser parce qu[e] […] son salut n'est pas de ce monde (Saint-Denys Garneau, 1971 : 961)[17].

L'artiste est détaché de son œuvre autant que le semeur de sa besogne.

En revanche, on trouve des moments où Beethoven ne « passe » pas. Il devient alors un romantique aux yeux de Saint-Denys Garneau. Une sonate en particulier, l'opus 106, œuvre pour piano seul surnommée sonate *Hammerklavier,* suscite cette réaction. Il s'agit de l'une des dernières sonates composées par Beethoven ; elle est aussi considérée comme l'une des œuvres les plus difficiles du répertoire, redoutable pour le pianiste, mais aussi ardue pour le public. Dans

16. Il est question, dans cet extrait, du Quatuor opus 130.

17. Le poète tient d'autres propos admiratifs sur Beethoven dans son journal de 1935 (1971 : 355-356, 366-367).

une lettre de 1936 de Saint-Denys Garneau à Élie, on entrevoit ce que le poète « reproche » à cette œuvre musicale. Saint-Denys Garneau n'en supporte pas la sentimentalité[18]. Pour lui, le sentiment ou plutôt l'expérience humaine (celle de la douleur par exemple) devrait être « objectivée » si bien que l'œuvre, quoiqu'elle puisse avoir la douleur pour point de départ, n'en est pas une expression. Là où Mozart – et Beethoven lui-même dans certaines œuvres, comme on vient de le voir – maintient un « équilibre », la sonate *Hammerklavier* donne à voir un « basculement », un « chavirement », un déversement du sentiment que Saint-Denys Garneau juge vulgaire. Beethoven, « être comme à vif, pétri de douleur », ne peut se détacher de cette douleur pour faire une œuvre « pure » (1971 : 986).

Les mots que j'emploie sont ceux mêmes du poète. On lira le passage entier ; il s'inscrit dans une comparaison entre Mozart et Beethoven – Saint-Denys Garneau vient de consacrer quelques lignes au premier, dans lesquelles il insistait sur l'équilibre :

> Tandis qu'à certains moments de Beethoven, il y a presque un basculement, un chavirement : on dirait que le poids porte trop, que tout va tourner à l'envers et sombrer.
>
> Je pense à la sonate « Hammerklavier », entendue l'autre soir chez Muhlstock, qui m'a bouleversé et m'a mis terriblement mal à l'aise, comme une indiscrétion, comme le spectacle de l'homme qui a perdu le contrôle de sa douleur et de lui-même et se laisse aller à presque une scène de gémissements, d'apitoiement. Tout le cœur fond là, s'écoule et se renverse. C'est, de ce que j'ai entendu, le point extrême de l'art de Beethoven dans la sentimentalité, où cet art se tue par excès dans la vulgarité. À ce moment, la douleur ne se soucie pas d'être belle, de chanter, de se posséder ; elle se laisse aller et tout chavire.
>
> Mozart, lui, par le don, est placé pour ainsi dire au-dessus de sa douleur [vous reconnaissez ici les termes employés pour parler de Beethoven un an plus tôt]. C'est-à-dire que, plus pur artiste, il n'en retient que les éléments de beauté. Tout est par là objectivé (1971 : 985-986)[19].

---

18. À ses yeux, elle ne respecte pas la distance qui doit s'établir entre l'artiste et l'homme moral.

19. On trouve des propos analogues au sujet du Quatuor en si bémol opus 130, admiré ailleurs, dans le journal de Saint-Denys Garneau à la même période : « [...] dans ce quatuor [...] il ne peut s'empêcher de retomber sur lui-même, de reprendre sa lassitude [...], choses qui brisent la parfaite évolution musicale en y introduisant quelque chose qui n'est pas de l'art. L'œuvre y gagne-t-elle en poignant, en valeur d'expression humaine ? Non, si ce n'est qu'une faiblesse appelle de nous une plus prochaine et fraternelle pitié pour l'homme » (cahier V du *Journal* de 1935 – 1971 : 403).

Le reproche adressé à Beethoven peut être décrit dans les termes d'un manque d'humilité. L'œuvre comme expression de soi est bouleversante au sens négatif du terme, parce qu'elle ne satisfait pas à l'exigence première de toute œuvre artistique, celle de jeter un pont entre le monde physique, terrestre, humain, et le monde spirituel, divin. En plaçant la loupe au-dessus de soi, elle oublie la transcendance[20].

Élie consigne également un commentaire sur la sonate *Hammerklavier*; il est assez fascinant de comparer l'appréciation des deux amis malgré les trois années qui séparent leurs annotations, car celles-ci forment un contraste. En octobre 1938, Élie est en visite au manoir de Sainte-Catherine-de-Fossambault. Il y retrouve les habitudes, alors « bien révolues » (1938a)[21], des quatre années précédentes : écoute de pièces musicales, discussions métaphysiques, recherche de la Beauté. Dans une entrée de journal intime, il raconte :

> 9 oct. – Encore chez St-Denys, et comme j'arrivais […] au moment où finissait la sonate op. 106 de Beethoven que j'ai acheté[e] et que j'aime tant, le voyant faire un geste de refus, je n'eus pas le courage de le questionner. Il me semble qu'alors il devient cruel, qu'il ne sait plus qu'au nom de cette fameuse raison, il n'a pas le droit de faire obstacle à la vie. Oui, Mozart vit plus haut, mais comment ne pas être ému par cette évocation de B[eethoven] ? (1938b)

La divergence de sensibilité entre les deux amis paraît lourde de sens. Nous n'avons que les impressions de celui qui, d'ailleurs, n'ose pas engager le débat avec son ami ce soir-là, mais des propos consignés ailleurs éclairent le différend en révélant l'appréciation d'Élie. Ce Beethoven qui s'épanche et dérange, Élie le valorise : il aime ce Beethoven tâtonnant, angoissé, pris en lui-même.

---

20. Entre parenthèses, précisons que l'association entre la musique et l'expression des sentiments, dépréciée ici, n'est nullement nécessaire pour Saint-Denys Garneau. Il a lu et annoté l'*Histoire de ma vie* de Stravinski, où le compositeur expose ses vues, fameuses : « […] je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude psychologique, un phénomène de la nature, etc. […] Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité » (1971 : 394).

21. Michel Biron (2015 : 370 *sqq*) explique de quelle façon Saint-Denys Garneau se retire définitivement à Sainte-Catherine à partir de 1938, sans plus chercher à agir comme un membre du groupe intellectuel dont il a naguère fait partie. Il reste en contact uniquement avec Jean Le Moyne, Claude Hurtubise, Robert Élie et Georges Beullac et renonce à se rendre à Montréal.

Même si Élie partage en bonne partie les vues de Saint-Denys Garneau sur un art qui doit porter au-delà, il manifeste une sensibilité particulièrement attentive à des artistes qui n'assoient pas explicitement leur art à l'intérieur de cette sphère spirituelle, mais qui poursuivent l'inlassable recherche qui *pourrait* y mener. Le terme, bref, n'est pas aussi important pour Élie que le chemin parcouru.

Dans un autre texte de la même période, Élie distingue deux Beethoven. Il admet ne pas goûter le Beethoven de la cinquième symphonie, car le compositeur y « trouve une façon heureuse de s'exprimer (trop heureuse […]), et il n'en finit plus de l'exploiter » (1979 : 820). Cela recoupe la critique adressée aux romantiques, qui exploitent l'expression du sentiment pour leur œuvre et ultimement pour leur propre gloire. Cette voix affirmative, assumée et massive, Élie ne l'apprécie guère ; il lui paraît qu'elle « réduit le sens de l'œuvre » (1979 : 820). Il ajoute : « […] j'aime mieux le Beethoven jamais satisfait et qui élève son cœur dans l'effort même de sa recherche », « le Beethoven qui [ne] se satisfait d'aucune de ses trouvailles, [qui] poursuit et, par l'angoisse, va en lui-même bien plus profondément » (1979 : 820).

La recherche intérieure, aux yeux d'Élie, est l'une des sources les plus fécondes de la création musicale. Tourner le regard vers soi, lorsque cette entreprise n'est pas complaisante – la mise en garde est sans cesse reprise, et pas seulement à propos des romantiques –, est valorisé par Élie dans maints commentaires portant sur les œuvres les plus diverses. Or, ce voyage vers l'intérieur paraît d'autant plus nécessaire que le monde moderne, tel qu'il est – brisé, dévasté, en ruines, écrira-t-il à plusieurs reprises –, n'est pas (plus ?) susceptible de nourrir la production d'œuvres unificatrices ou porteuses d'incarnation (Facal, 2013 : 327-335). On cherchera donc en soi les reflets de la transcendance, cette surnature. La plongée est dangereuse, mais lorsque la complaisance à soi est évitée, l'entreprise est admirée peu importe qu'elle soit commencée ou non dans la foi.

Par exemple, la poésie de Paul Éluard est souvent évoquée dans les termes de cette recherche intérieure. Sans guère l'aborder dans ses textes publiés, Élie commente longuement les recueils d'Éluard dans les cahiers de notes en 1936. Sa poésie témoigne, selon le jeune homme, d'une « effroyable absence intérieure » (1936c), qu'il ne manque pas de lier explicitement à l'athéisme du poète surréaliste. Pourtant, Élie cherche à percevoir cette absence de façon positive, non pas comme un « vide », mais comme le « silence riche de la nuit » (1936c). Pour ce faire, il interprète l'entreprise d'Éluard comme l'expression d'une communion

entre les êtres, laquelle vient se substituer à la croyance (Facal, 2013 : 417-418). Suivant l'interprétation d'Élie, cette communion naît précisément de la souffrance – souffrance qui est aussi, rappelons-le, constamment évoquée à propos de l'œuvre de Beethoven. Aussi, plonger dans la douleur, la chanter même lorsqu'il est impossible à l'artiste d'en tirer l'œuvre « objectivée » admirée par Saint-Denys Garneau, est tout de même considéré par Élie comme une voie artistique valable. Communiant dans la douleur évoquée par les œuvres, les êtres se rencontrent ; par cette rencontre, la nature spirituelle d'une personne trouve son reflet dans l'autre et la valeur unificatrice de l'œuvre est accomplie. Ceux qui ont lu les romans d'Élie savent l'importance du motif de la rencontre, laquelle rejoint l'importance qu'il accordera plus tard au dialogue. On comprend mieux dès lors quelle put être la teneur du projet artistique d'Élie lorsqu'il devint romancier.

Que l'artiste soit, comme le Beethoven de la sonate *Hammerklavier,* submergé par la douleur ou, comme Éluard, plongé dans la nuit d'un univers privé de dieu, pour Élie, « la plus hésitante réponse[22] », les louvoiements de la recherche, l'incertitude et le doute valent mieux qu'un ordre imposé du dehors – que ce soit par la convention poétique ou sociale, ou encore par la « raison » (il reproche d'ailleurs à Saint-Denys Garneau d'en abuser de façon quelque peu totalitaire). On peut relire la note d'Élie réagissant au « refus » de Saint-Denys Garneau : « Il me semble qu'alors il devient cruel, qu'il ne sait plus qu'au nom de cette fameuse raison, il n'a pas le droit de faire obstacle à la vie. »

L'œuvre et les cahiers laissés par Élie nous donnent accès à un code esthétique qui se veut bien un outil de transition dans la mesure où la volonté d'un changement de régime est explicitement exprimée. Ce code se définit, au moins partiellement, à partir d'œuvres-codes, c'est-à-dire de modèles ou, plus souvent encore, de contre-modèles étudiés avec plus ou moins de sérieux, mais qui participent à la définition d'un idéal esthétique en en circonscrivant les principaux écueils.

Je me suis arrêtée sur le romantisme qui permet de faire ressortir l'une des valeurs cardinales de ce code esthétique et l'un des écueils les plus redoutés, nommément la recherche intérieure et le danger d'y perdre son humilité de créature divine, d'y sombrer dans la complaisance d'un épanchement. Je n'ai pas souligné jusqu'ici l'importance de la valorisation de l'intériorité durant la période qui nous intéresse et qui a donné, d'une part, les premiers romans québécois dits

---

22. L'expression est tirée d'un texte d'Élie (1936-1937) rédigé entre décembre 1936 et mars 1937. Reproduit en annexe dans Facal (2013 : XVII-XXII).

psychologiques et, d'autre part, les œuvres abstraites des automatistes, conçues (par Élie du moins) comme l'expression picturale de découvertes tout intérieures. Il semble qu'Élie se soit avancé plus loin que Saint-Denys Garneau sur la route menant à la reconnaissance de la subjectivité, prêt à considérer comme valable et grande l'œuvre où une passion est exprimée sans être résolue.

L'échange avorté entre Saint-Denys Garneau et Élie sur la sonate *Hammerklavier* a lui-même une valeur étonnamment « romantique ». Tout part, en effet, de la façon dont Élie déchiffre le visage de son ami écoutant la sonate. En interprétant le geste de Saint-Denys Garneau – il croit le voir faire « un geste de refus » –, il entre dans l'intimité de son jugement esthétique. De façon analogue, devant une œuvre, Élie et ses amis entreprennent souvent d'entrer dans l'intimité du geste créateur afin d'en interpréter les tenants et aboutissants et de fonder là leur appréciation.

BIBLIOGRAPHIE

Biron, Michel (2015), *De Saint-Denys Garneau. Biographie,* Montréal, Boréal.

Boisclair, Antoine (2009), *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon,* Montréal, Fides.

Cambron, Micheline (2003), « Victor Hugo au Québec », dans Maxime Prévost et Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo, 2003 – 1802. Images et transfigurations,* Montréal, Fides, p. 107-138.

Élie, Robert, Fonds Robert-Élie, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Mss 386.

Élie, Robert (1936a), « Nationalisme », cahier 7 (juin-septembre), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 02-1351.

Élie, Robert (1936b), « L'homme et l'artiste, Dieu et le monde », cahier 9 (octobre-décembre), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 02-1545-1546.

Élie, Robert (1936c), « Seconde nature II », cahier 5 (mars-avril), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 02-1197.

Élie, Robert (1936-1937), « [La liberté spirituelle] », cahier 10 (décembre-mars), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 02-1595-1596.

Élie, Robert (1938a), « 8 oct. », cahier 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 03-0592.

Élie, Robert (1938b), « 9 oct. », cahier 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Robert-Élie, 03-0597-0598.

Élie, Robert (1943), « Voies nouvelles de la poésie », *La Nouvelle Relève,* vol. II, nº 9 (septembre), p. 513-522. Repris dans *Œuvres,* p. 67.

Élie, Robert (1979), *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH.

Facal, Cécile (2013), « La vie la nuit. Robert Élie et l'esthétique catholique de *La Relève,* entre modernité et antimodernité (1934-1950) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

Hess, Willy (1993), « Beethoven, Ludwig van », dans Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres (A-K),* Paris, Bordas, p. 99-103.

Kerman, Joseph, *et al.* (2001), « Beethoven. 19. Posthumous influence and reception », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* second edition, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, p. 73-140.

Lagacé, Martin (2013), « Saint-Denys Garneau : l'art et l'être ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

Le Moyne, Jean (1961), *Convergences,* Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)

Massin, Jean, et Brigitte Massin (2009), « Beethoven, Ludwig van », dans *Dictionnaire des musiciens,* Paris, Universalis, p. 158-166.

Pernon, Gérard (1984), « Beethoven », dans *Dictionnaire de la musique,* [s. l.], Ouest-France, p. 38-41.

Quesnel, Caroline (2015), « Rencontre de Jean Le Moyne, le mauvais contemporain ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

Saint-Denys Garneau, Hector de (1967), *Lettres à ses amis,* Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)

Saint-Denys Garneau, Hector de (1971), *Œuvres,* texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Smoje, Dujka (1984), « Saint-Denys Garneau : écrits sur la musique », *Études françaises,* vol. 20, nº 3, p. 66-67.

Vignal, Marc (dir.) (2011), *Dictionnaire de la musique,* Paris, Larousse, p. 108-113.

Vuillermoz, Émile (1973), « 15. Beethoven et Weber », dans *Histoire de la musique,* Paris, Fayard, p. 177-190.

SAINT-DENYS GARNEAU 1950. LES RÉPERCUSSIONS SALUTAIRES DE LA NÉGATIVITÉ

Julien-Bernard Chabot

Université McGill

Au Canada français, durant l'après-guerre, plusieurs essayistes et romanciers réfléchissent, dans une optique d'affranchissement collectif, à ce que Jean Le Moyne a nommé « l'aliénation canadienne-française » ([1960] 1992b : 246). La critique littéraire de l'époque, et surtout celle des années 1950, comme l'a indiqué Jean-Philippe Warren (2012), aborde fréquemment cette problématique en accordant une place centrale au concept de dialogue, qui devient un critère de jugement en matière de valeur esthétique et d'avancées sociales. La notion de dialogue, comprise comme une ouverture à autrui et au monde sensible perpétuellement entravée par les défaillances de la culture canadienne-française, s'accompagne sur le plan littéraire d'une volonté de « rencontrer dans les œuvres [...] des êtres de chair et de sang, plutôt que de cultiver une échappée vers la mystique et les songes » (Warren, 2012). Conformément à cette logique antithétique qui consiste à faire jouer l'abstraction et l'ascétisme contre le réel, le dialogue se conçoit comme l'envers d'une tare fondamentale, dont il se voudrait la conjuration. Cette tare prend le visage de la solitude, de l'isolement, de l'exil, fréquemment présentés comme la condition même du Canada français, qui évoluerait pour ainsi dire hors du monde, en quarantaine dans quelque désert culturel du nord de l'Amérique. En 1955, Gilles Marcotte mentionne à cet égard le « drame de notre solitude », celui d'un peuple exilé sur les rives du Saint-Laurent, « qui devrait être le lieu de son incarnation », mais qui « ne s'est pas encore laissé gagner par la conscience » ([1955b] 1966 : 82 ; [1955c] 1966 : 97). Au même moment et selon un même schème transposant sur le plan collectif la scission de l'esprit et du corps, qui prend alors la forme d'un espace géographique à doter d'une vie spirituelle, Le Moyne évoque « la dualité

nord-américaine» ([1956] 1992a: 24), difficulté inhérente à un territoire dont «la conquête» contraint le peuple canadien-français à «l'isolement» et à «une terrible ascèse», qui laisseront chez lui «des empreintes définitives» ([1955] 1992: 46).

L'un des enjeux culturels les plus importants de l'après-guerre, qui se manifeste aussi bien dans la littérature d'idées que dans la littérature d'imagination, concerne indéniablement le dépassement de cet état de solitude et de dépossession par une pleine appropriation de la réalité. «L'irréalisme de notre culture», selon la formule de Pierre Vadeboncœur ([1951] 1991), apparaît alors à plusieurs intellectuels comme un problème majeur qui appelle de toute urgence une révision des valeurs guidée par la recherche de «l'homme réel» et de «ses puissances» (Vadeboncœur, [1952] 1991: 228). Bien que le diagnostic d'irréalisme se soit étendu à la politique, à l'histoire, à la psychologie, à l'art et aux disciplines scientifiques – aussi bien dire à tous les domaines de l'activité humaine –, c'est probablement l'atmosphère religieuse qui demeure le meilleur révélateur de ce mal collectif. En effet, il était fréquemment admis, parmi les penseurs progressistes, que le conservatisme de l'Église canadienne-française avait entraîné une dérive de la morale chrétienne, abusivement axée sur la culpabilité, le calcul comptable des péchés et une méfiance foncière envers l'existence terrestre. Cette forme austère de spiritualité, aux allures de carême perpétuel, était pourfendue en raison de son enracinement dans un courant de pensée catholique dont le *contemptus mundi* (mépris du monde), la dénégation du corps et l'insistance sur les souffrances du Christ paraissaient être l'exact envers de la possession du réel tant recherchée. La situation du Canada français en est ainsi venue à être pensée sur le modèle d'une ascèse forcée et néfaste, qui minait de l'intérieur le développement de la vie spirituelle en exilant l'homme canadien-français de la réalité: «On ne nous mettait au monde que pour désirer le quitter de toutes les manières, que pour le nier», écrit Le Moyne ([1956] 1992b: 206).

Dans le domaine littéraire, la figure d'Hector de Saint-Denys Garneau a offert un sujet de réflexion particulièrement riche aux écrivains qui ont cherché, en vue de la surmonter, à circonscrire cette défaillance ontologique qui serait inscrite à même l'identité collective. Personnage d'un récit biographique que le dépouillement, la pauvreté et la phobie du péché placent sous le signe de l'inquiétude spirituelle, Saint-Denys Garneau est également un poète dont les meilleures pages, redevables à «une tradition chrétienne de renoncement», se fondent sur un «imaginaire de l'ascèse» qui épure le texte littéraire et le fait

basculer « du côté de l'évanescence, de la distance, de la presque disparition » (Bernier, 2010 : 10, 11, 15). Aussi bien en raison de son vécu que de son œuvre, tous deux susceptibles d'être interprétés à la lumière des déficiences communes et d'en offrir une manifestation exemplaire, Saint-Denys Garneau a donc pu servir de foyer de réflexion à ceux qui désiraient cerner de plus près l'épineuse question de l'aliénation canadienne-française. À leur tour, ces discours dont il a fait l'objet fournissent un excellent terrain d'observation à l'historien de la littérature qui désirerait mieux comprendre comment le sentiment d'appartenance identitaire négative, fort répandu chez les intellectuels de l'après-guerre, a pu être combattu, paradoxalement, par son exploration même et par son dévoilement, dont les modalités ont souvent revêtu un caractère cathartique.

Parmi les écrivains de cette époque qui ont placé Saint-Denys Garneau au cœur de leurs préoccupations et qui en ont fait une figure emblématique parce que située à la jonction des deux paradigmes adverses que résument l'exil hors du monde et la conquête du réel, une place de choix revient à Jean Le Moyne, Robert Élie et Gilles Marcotte. Pour ces trois essayistes, qui partagent une même sensibilité catholique, l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace,* surtout à partir de 1950, devient un objet de réflexion où convergent les lignes les plus importantes de leur pensée essayistique en même temps qu'un personnage hautement ambigu en raison de son rôle charnière, qui l'écartèle entre la solitude et le dialogue, la dévalorisation et la louange.

D'une part, Saint-Denys Garneau en vient à être considéré comme l'incarnation d'une paralysie collective dont il a offert, grâce à ses exceptionnelles facultés d'introspection, le plus haut témoignage. C'est en ce sens que Le Moyne en fait le « témoin de son temps[1] » et que Marcotte affirme : « Saint-Denys Garneau, que cela plaise ou non aux consciences tranquilles, nous représente » ([1954] 1966 : 241). Le poète prend alors valeur de révélation, puisque c'est grâce à la transmission de son expérience douloureuse qu'une prise de conscience décisive se serait avérée possible. D'autre part, ce caractère emblématique procède également d'une tare vitale, le poète acquérant un statut particulier en raison de l'aliénation qui le ronge : « Saint-Denys Garneau devient

1. « Témoin, il l'est par l'extension crucifiante de son épreuve et par le compte rendu exhaustif qu'il en a donné au moyen des transpositions poétiques, de la réflexion critique, du dialogue de sa correspondance et de l'examen de son *Journal.* Mieux que quiconque avant ou après lui, il a dit tout ce qu'on lui a fait et, du même coup, ce qu'on veut nous faire » (Le Moyne, [1960] 1992b : 259).

exemplaire en se niant», écrit Le Moyne ([1960] 1992b: 259). Il y a là une ambivalence qui situe l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* à mi-chemin entre deux extrêmes et fait de son aventure à la fois «une épreuve qui apparaît aujourd'hui comme une étape nécessaire sur le chemin de la maturité», selon les mots d'Élie ([1969] 1979: 563), et un cas morbide sujet à dévalorisation, qui fonctionne à la manière d'un repoussoir. Il est ainsi perçu, simultanément, comme celui qui incarne le dualisme, la mauvaise solitude, le confinement à l'irréel et celui qui, grâce à son talent poétique et à la valeur testimoniale de ses écrits, offre dans son œuvre la première manifestation limpide d'un mal collectif impalpable, inaugurant par la même occasion un mouvement de libération.

Les deux facettes antithétiques de ce portrait brossé par les essayistes sont à mettre au compte non seulement du rôle transitoire qui incomberait à Saint-Denys Garneau dans la lente conquête des libertés communes, mais aussi de la négativité inhérente à son récit biographique et à son œuvre. Car les défaillances dont ceux-ci témoignent se révèlent foncièrement ambivalentes, en vertu d'un processus de transformation du négatif en positif garanti par les pouvoirs de la parole et l'esthétisation du défaut d'être. Élie ne dit pas autre chose lorsqu'il réfute l'idée selon laquelle la poésie de son ami se limiterait à un phénomène pathologique:

> On parlera de maladie, mais la maladie est muette, et, aussi longtemps que le poète parle avec cet accent d'authenticité, il exprime une réalité. Il finira par se taire, et la maladie l'emportera sur les dons de création, mais il n'est pas encore temps de détourner la tête et de penser à autre chose.
>
> Saint-Denys-Garneau nous dit que la mort a ici goût de néant, parce que la vie de l'homme, d'un homme dont l'esprit est en éveil, est d'une irrémédiable médiocrité. Mais de cette vision, il fait une œuvre belle, et par là même soutient notre espérance dans la recherche du salut ([1960] 1979b: 735-736).

Tant que parle le poète, il est impossible que la maladie, qui est mutisme, envahisse complètement son œuvre. Ce serait donc grâce aux vertus de la parole – à laquelle le travail esthétique apporte une plus-value – que la négativité serait susceptible de se transformer en son envers et d'alimenter l'«espérance dans la recherche du salut».

Ce principe interprétatif s'avère essentiel, car sans lui la valeur accordée à Saint-Denys Garneau s'en trouverait grandement diminuée. Dans un contexte où l'on attend de la littérature les signes d'une émancipation collective et où Saint-Denys Garneau apparaît de plus en plus comme la figure emblématique

du drame canadien-français, il n'est guère possible d'aborder sa poésie dans une perspective purement littéraire. Appelée à être lue sur le plan de la vie sociale et du devenir historique, la voie ascétique que Saint-Denys Garneau a excellé à transposer artistiquement, et qui confère à ses poèmes une forme dépouillée s'harmonisant parfaitement aux thèmes récurrents de la pauvreté, du désert, de la Croix et des os, pouvait difficilement mener à autre chose qu'à un malaise. À moins, conformément aux présupposés herméneutiques de l'époque, de trouver une façon de lui conférer une valeur qui s'exprimerait en termes d'avancées pour la communauté.

À partir des années 1950, Le Moyne, Marcotte et Élie se sont engagés sur cette voie en soulignant l'utilité sociale que comporterait l'esthétique de la négativité propre à l'œuvre de Saint-Denys Garneau, c'est-à-dire le processus artistique par lequel la laideur, le mal ou la souffrance se métamorphosent en beauté, en poème. Le statut transitoire et ambivalent octroyé à Saint-Denys Garneau suppose ainsi ce que l'on pourrait appeler une socio-esthétique de la négativité : c'est par la représentation du mal, par la peinture de ce que l'on cherche à abolir qu'adviendra la libération espérée pour le peuple. Le pouvoir cathartique du récit biographique et des poèmes garnéliens, approchés selon le mode tragique, prend alors une ampleur historique et collective. « Se pencher sur la réalité, aussi noire fût-elle, *nous* libère », et « si *nous* partons du désespoir et de l'angoisse, ce ne peut être que pour *nous* en délivrer », affirme Élie ([1951] 1979 : 680, 681. Je souligne). Marcotte, quant à lui, souligne la portée sociale de la poésie garnélienne après avoir insisté sur sa valeur artistique, qui transpose sur un plan supérieur une expérience personnelle faite de désespoir et de solitude :

> L'inéluctable échec, sur le plan de la vie, de l'effort d'excentricité, n'implique pas nécessairement un égal échec sur le plan de l'art. Les *Regards et jeux dans l'espace* marquent une victoire, qui est celle de l'imagination poétique sur les fantômes qui l'assiègent ([1951] 1966 : 173).
>
> Il est, au Canada français, des poésies plus accomplies que la sienne ; il n'en est pas qui aient ouvert tant de routes à la fois, proféré avec tant de justesse et de gravité la plainte vers laquelle convergent toutes les lignes de notre destin ([1951] 1966 : 212).

Selon les trois essayistes catholiques l'expression de l'isolement et de tout ce qui menace la condition canadienne-française est le signe d'une première volonté de dépassement. Que la négativité accède à la parole – *a fortiori,* chez Saint-Denys

Garneau, à une parole douée de véritables qualités poétiques – est en soi perçu comme une prémisse d'affranchissement[2].

Même Le Moyne, certainement le plus pessimiste des trois à l'égard de la culture canadienne-française et le plus sévère à l'endroit du « magma de ressentiment et de révolte » ([1953] 1992 : 97) qu'étale la littérature de ses compatriotes, accorde à plus d'une reprise une valeur rédemptrice à l'expression du mal-être. Au sujet du projet, formulé lors d'une rencontre entre collaborateurs à *La Relève,* qui consisterait à « rendre au péché sa grandeur et sa dignité[3] », il affirme :

> [...] c'était parole de salut, c'était revendication obscure mais valable de l'indispensable autonomie, c'était le refus initial du problème posé selon l'esprit de peur et du jugement prononcé selon le code de l'illusion, c'était une clef pour une libération à venir. [...] Dans quelle angoisse épuisante et ridicule nous serons-nous débattus ! Mais pour autant que nous protestions réellement, notre angoisse se fécondait et devenait question. La décision obscure était prise de vivre à tout prix ([1960] 1992b : 247-248, 253).

Alors que Le Moyne aurait finalement réussi à sortir de cette tourmente, Saint-Denys Garneau, lui, y aurait laissé la vie, en même temps qu'une preuve manifeste de « l'incroyable pauvreté de l'ambiance » ([1960] 1992b : 252) canadienne-française et de « l'extension indéfinie de la culpabilité » ([1960] 1992b : 253) qui la caractérise. Le Moyne émet ailleurs un jugement semblable où il accorde en quelque sorte à regret une valeur d'émancipation collective à l'esthétique de

2. On notera au passage que cette socio-esthétique de la négativité, dont l'œuvre de Saint-Denys Garneau est le fer de lance durant les années 1950, comporte un champ d'action plus large. Elle se manifeste également dans la production et la réception du roman dit psychologique, dont « l'univers d'angoisse, de solitude, d'incommunicabilité entre les êtres » (Robidoux, 1973 : 16) revêtait aux yeux de Marcotte une fonction purgative : « Le refus, la négation, s'y érigent en valeurs, comme le premier cri d'une angoisse fondamentale » ([1958] 1966a : 42). Le même phénomène socio-esthétique se prolonge, mais en exploitant une aliénation du type colonial centrée sur le malaise linguistique plutôt qu'une aliénation du type religieux, dans le roman en joual des années 1960, qui « prétend administrer un traitement de choc au lecteur et le forcer à reconnaître sa propre aliénation, telle qu'elle est reflétée par la mutilation de sa langue » (Beaudoin, 1998 : 70). On pourrait aussi en déceler des traces chez Hubert Aquin, entre autres dans le passage suivant : « Il se peut toutefois que surenchérir sur l'inexistence, la médiocrité ou l'échec de la littérature canadienne-française soit précisément la meilleure façon de faire de la littérature canadienne-française ; et que la constatation de l'échec national-littéraire ait des vertus de stimulation et d'exorcisme » (1964 : 193).

3. On reconnaîtra ici l'un des principes constitutifs de l'esthétique romanesque que Robert Charbonneau a formulée dans des articles parus à *La Relève* et *La Nouvelle Relève* avant de donner lieu à *Connaissance du personnage* (1944).

la négativité, laissant entendre sur le ton de la colère contrainte à quel point la coupe amère de cette « angoisse épuisante et ridicule » lui aura été pénible à boire :

> Ce que nous avons enduré et ce dont nous sommes faits ne fut jamais exprimé en conscience avant ces dernières années. Notre littérature antérieure à 1930 n'est qu'un rêve inoffensif mais à travers lequel l'analyse discerne sans peine l'étonnante morbidité que nos romanciers nomment désormais à longueur de volume. […] La vie l'emporte. La vie l'emportera bien. […] Nous nous libérons mais à quel prix d'angoisse et de désaffection ! ([1956] 1992b : 205)

On remarquera, au reste, qu'un essai comme « L'atmosphère religieuse au Canada français » ne procède pas selon une manière qui serait fondamentalement différente du déploiement de « morbidité » propre au roman psychologique, que Le Moyne se montre parfois prompt à déprécier. Car c'est bien par la révélation des aspects les plus sombres du climat spirituel canadien-français que l'essayiste espère susciter une prise de conscience appelant à un dépassement. On touche ici à l'un des effets potentiellement pervers de l'approche par la négative qui caractérise plusieurs essais de *Convergences* ainsi que, de façon moins virulente cependant, la lecture « emblématisante » de Saint-Denys Garneau chez Élie et Marcotte : à force d'insister sur la part d'ombre du Canada français et de ressasser les lacunes culturelles communes, il arrive que la formulation des problématiques sociales frôle la dévaluation de l'identité collective.

Au cours de la Révolution tranquille, cette dévaluation, désormais associée à une époque que l'on voudrait révolue, gagnera en force et en viendra à se fixer sur la figure de Saint-Denys Garneau, que les intellectuels de la nouvelle génération percevront de façon plus univoque comme le « symptôme de notre impuissance » (Nepveu, 1999 : 18). Cependant, le refus parfois violent qu'ils ont opposé au poète de même que le conflit idéologique les opposant à leurs aînés sur le terrain politique ne doivent pas masquer le fait que leur sensibilité à l'égard de Saint-Denys Garneau a été préfigurée par le discours de valorisation paradoxale formulé pendant les années 1950, moment où s'est formée l'image d'un Garneau résumant les insuffisances de tout un peuple. Le malaise et « l'agressivité dont Saint-Denys Garneau a été l'objet à la Révolution tranquille » (Nepveu, 1999 : 63) indiquent bien qu'il a continué à jouer le rôle d'un écrivain hautement emblématique, dont la négativité a garanti l'exemplarité. Une exemplarité, cette fois, faisant franchement office de contre-modèle, mais aussi de refoulé qui déborde constamment du lieu où l'on désirerait l'endiguer.

Si, comme le veut Pierre Nepveu, la « foi dans le progrès » présidant à l'esprit de la Révolution tranquille s'est doublée du « sentiment tragique de ce creux, de cette éternité du mal québécois empêchant le progrès », et que « Garneau a hanté les écrivains » de cette époque où « la négativité [...] reflue, de toutes parts » (1999 : 18, 25), alors il paraît légitime de considérer la génération de Le Moyne et d'Élie comme les pionniers de cette sensibilité qui fait de la littérature un instrument pour la libération de la communauté en même temps que le révélateur de ses faillites essentielles. Pour le dire avec les mots de *L'écologie du réel,* mais en déplaçant d'une dizaine d'années en amont l'époque historique concernée : c'est cette génération qui a préalablement fait « de la littérature l'événement même d'une prise de conscience, en y nouant la crise existentielle où l'on reconnaît que l'on porte en soi une carence fondamentale, un manque à être qui vient du passé et persiste dans le présent » (Nepveu, 1999 : 18). Bien que d'une décennie à l'autre la définition des problèmes ait migré d'un cadre de pensée spirituel, issu du personnalisme, à un cadre de pensée laïque et plus ouvertement politique, issu du courant de la décolonisation, un même constat d'impuissance collective et une même aspiration à la rédemption se perpétuent. Comme l'indiquent les investissements symboliques de la figure de Saint-Denys Garneau, l'esprit de la Révolution tranquille a récupéré tout un pan du diagnostic d'aliénation, d'irréalisme et de solitude qui s'est élaboré antérieurement. « Notion centrale » servant de « catalyseur pour [...] la naissance de la littérature québécoise moderne », la métaphore de l'exil, dont Nepveu fait précisément remonter la genèse à la décennie 1950 (1999 : 46-47), est par conséquent un legs hérité des aînés de *La Relève* et de *Cité libre*.

S'il est vrai, pour les intellectuels phares des années 1960, que cette métaphore s'enracine surtout dans les « théories de la décolonisation et de l'aliénation qui s'élaborent chez des penseurs comme Berque, Memmi, Fanon » (Nepveu, 1999 : 49-50), il ne faut pas oublier en revanche qu'elle appartient, par ses origines, au champ religieux, et plus précisément à cette « éthique personnaliste » (Meunier et Warren, 1999 : 359) qui aurait préparé, de l'intérieur de l'Église, les bouleversements sociaux éclatant de façon manifeste à partir de 1960. Dans l'après-guerre, le personnalisme a joué un rôle majeur dans la révision des valeurs qui, à la manière de *L'imitation de Jésus-Christ,* propageaient une morale chrétienne largement fondée sur la négation du monde, cette vallée de larmes dont les champions de Dieu se retiraient pour mener une vie de contemplation, fortifiée par le jeûne et la chasteté. Ce modèle de perfection spirituelle, qui aurait fait des ravages en sombrant dans l'hérésie dualiste

(Le Moyne, [1953] 1992 : 100) et en débordant du champ restreint de l'élite religieuse auquel il était originellement destiné, ne pouvait qu'entrer en conflit avec une nouvelle spiritualité associant la sainteté à « l'action, l'incarnation, le prophétisme » : « L'Église devait désormais procéder du réel », comme l'écrivent Éric-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (1999 : 358). Le constat d'échec du Canada français, reposant sur une série de notions-clés à consonance ascétique telles que *solitude, irréel, exil hors du monde, silence* ou *hantise de la chair,* s'inscrit ainsi dans le cadre d'une « éthique personnaliste » qui lutte contre une « éthique post-tridentine » désormais désuète, vision religieuse notamment fondée sur la « condition pécheresse de l'homme » (1999 : 359).

On comprendra aisément pourquoi, dans un tel contexte – qui présage en cela le sort qu'on lui fera lors de la Révolution tranquille –, Saint-Denys Garneau ne peut plus tout à fait être présenté sans malaise comme un poète à la spiritualité exemplaire : « Quand le salut et la sainteté sont forcés de s'accomplir en un homme-tronc ou en un homme empoisonné et ravagé à ne plus pouvoir vivre, la seule référence à Dieu qu'on ose décemment se permettre est celle du très mauvais quart d'heure de Gethsémani », affirme Le Moyne au sujet de son ami ([1960] 1992b : 260). À partir des années 1950, les essayistes catholiques et progressistes tels Le Moyne, Élie et Marcotte ont beau faire de Saint-Denys Garneau la victime d'un climat religieux délétère, ils ont beau mentionner la prise de conscience salutaire suscitée par son témoignage, les qualités esthétiques de son œuvre ou la présence d'une crise intérieure similaire chez de grands esprits comme Léon Tolstoï, Franz Kafka et Arthur Rimbaud, rien ne réussit à camoufler complètement l'embarras que suscite son image. Car de quelque façon qu'ils tournent le problème, il reste toujours que les tourments engendrés par une culpabilité religieuse outrancière ainsi que la désertification croissante dont témoigne son parcours entrent en contradiction flagrante avec l'éthique personnaliste et le « réelisme » qui alimentent à la fois leur approche de la littérature et leur analyse de la situation sociale.

Ce désaveu partiel de Saint-Denys Garneau, témoignant d'un nouveau rapport que l'homme se doit d'entretenir avec le monde terrestre, transparaît tout particulièrement dans l'interprétation des passages de son œuvre touchant au complexe charnel : corps, matière, sexualité, nourriture. Comme l'indique Le Moyne : « Et puisque les suprêmes modalités charnelles sont sexuelles, c'est sur le sexe multiplicateur, objet des bénédictions primordiales, que se fixera le grand complexe dualiste » ([1955] 1992 : 55). Élie, qui considère lui aussi que « l'obsession de la chair, pourtant inconnue de l'Évangile, dégrade la morale

chrétienne, conduit à la profanation de l'amour humain» ([1960] 1979b: 738), revient en ces termes sur les difficultés amoureuses qu'aura connues Saint-Denys Garneau:

> Saint-Denys-Garneau n'a jamais renoncé à aimer, mais, après des expériences qui n'ont pas toutes été malheureuses, il a pu croire qu'il lui était impossible de rejoindre les autres, surtout il a douté, du moins en ce qui le concernait, de la réalité de ce don mutuel, de cet échange qui définit l'amour, deux en une seule chair, la chair innocente qui devient le lieu de rencontre, d'union de deux âmes. Saint-Denys-Garneau n'a pu aller au bout de l'aventure amoureuse, si difficile, si incertaine, mais si grande qu'il suffit d'un seul moment d'union pour que deux âmes en soient à jamais transformées.
>
> […] Sa tendresse sombrait dans le remords, le dégoût de la chair qui fut le thème d'autant de poèmes que de sermons ([1969] 1979: 566).

Marcotte, quant à lui, propose une lecture similaire de «l'échec de la chair» dans l'œuvre du poète, mais insiste davantage sur ses conséquences désastreuses:

> Les poèmes réunis sous le titre «La parole de la chair» constituent le centre nerveux de toute l'œuvre de Saint-Denys-Garneau; ils exposent en effet une crise intérieure dont toutes les autres ne sont que le reflet plus ou moins sublimé. […] Aussitôt posé, l'acte de chair – comme la parole – devient ennemi, l'un des barreaux qui servent à l'étouffement du poète. Et l'échec de la chair est le plus grave, parce qu'il est en définitive l'échec de l'amour.
>
> L'amour impossible. Voici la blessure au centre, la consommation de la plus affreuse solitude. Toute forme d'amour – c'est-à-dire toute forme de communication – porte dans son principe, comme une marque de mort, cette impossibilité de l'amour charnel. Car il n'y a pas deux amours, le charnel et le spirituel, l'un pouvant fleurir tandis que l'autre dépérirait ([1951] 1966: 187).

C'est toutefois dans les écrits de Le Moyne que se mesure le mieux l'écart entre le renoncement au charnel que représente Saint-Denys Garneau et la valorisation de l'incarnation à laquelle procède la spiritualité «réeliste». Tandis que chez celui-ci se manifeste une tendance au décharnement physique et à une forme d'ascétisme excessivement austère trouvant leur modèle dans le carême et la passion du Christ, l'œuvre de Le Moyne se présente comme une sanctification perpétuelle de la matière, un chant en l'honneur du corps humain, que le Seigneur lui-même a habité. La figure de Saint-Denys Garneau, chez son ami essayiste, recouvre ainsi le statut paradoxal dont il a déjà été question au sujet

de la socio-esthétique de la négativité : pourtant sujet à une culpabilité excessive et victime du dualisme qui caractérise le climat religieux canadien-français, le poète occupe une place centrale[4] à l'intérieur d'un ensemble de textes tourné tout entier vers la réconciliation de l'esprit et de la matière, vers la pleine occupation « d'un monde que le Saint-Esprit comble de ses intentions de manière à en faire un milieu divin » ([1956] 1992b : 201).

Plus précisément, la prégnance de la désincarnation dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau – « […] l'homme réduit à son squelette, c'est l'homme […] privé de sa chair, déshumanisé, raidi pour une ultime confrontation » (Marcotte, [1951] 1966 : 168) – s'oppose on ne peut plus nettement à la notion cardinale d'incarnation. Autrement dit, l'écriture « pauvre » ou « l'imaginaire ascétique » (Bernier, 2010 : 11) auxquels on a déjà associé l'œuvre de Saint-Denys Garneau recouvrent également une poétique du maigre, poussée jusqu'à un point de décharnement qui entraîne la disparition du corps – « notre boulet de corps », comme le mentionnent les *Lettres à ses amis* (1967 : 38). Les motifs récurrents du démembrement et de la dévoration ainsi que le fameux « thème des os » s'inscrivent dans cette perspective, qui consiste « à se dépouiller de la chair à laquelle on ne peut jamais se fier » (Saint-Denys Garneau, 1971 : 572). On sait à quel sommet Saint-Denys Garneau a réussi à porter cette veine poétique dans « Le mauvais pauvre », point culminant en ce qui a trait au thème des os, où il se radicalise et devient « l'idée de l'épine dorsale » (1971 : 573), abolition presque totale du charnel.

Cette esthétique du maigre procède dans une large mesure d'une conception du Christ dominée par le motif souffrant de la Croix, modèle de conduite qui conditionne à son tour une compréhension foncièrement tragique de la condition humaine. Dans une lettre d'octobre 1937 adressée à Claude Hurtubise, où s'insèrent des considérations alimentaires au sujet d'une sorte de jeûne tant physique que mental, Saint-Denys Garneau écrit :

> Et je vois combien il m'est difficile de me résigner au Christ comme seule nourriture, de ne pas convoiter toutes les nourritures, les « nourritures terrestres », richesses charnelles et intellectuelles […]. C'est bien le seul sens que peut avoir une culture chrétienne, cette présence de Jésus-Drame, donc Jésus-Exigence […]. Et la perspective de la Résurrection n'adoucit pas cette exigence

4. « Au cours de sa carrière de critique littéraire, Jean Le Moyne a consacré huit articles à l'œuvre de Garneau. Dans le corpus, aucun autre écrivain canadien-français ou étranger n'a fait l'objet d'autant d'attention de sa part » (Quesnel, 2015 : 181).

> de la Crucifixion […]. Ainsi toute la perspective de la vie terrestre, si le Christ est mort, est par rapport à cette souffrance et mort du Christ, sans échappée possible ou repliement en un bonheur terrestre (1967 : 318).

La pensée religieuse de Saint-Denys Garneau recoupe ici sa poétique du maigre. C'est bien la passion du Christ et, au-delà de celle-ci, la période du carême à l'intérieur de laquelle s'inscrit sa commémoration qui s'imposent en tant que principes esthétiques structurants.

Au contraire de son ami, Le Moyne ne cesse de s'émerveiller devant la promesse d'une perfection et d'une totalité humaines que représente à ses yeux le Christ, à la fois fils de Dieu et fils de l'homme, manifestation de l'esprit divin indissociable de son incarnation charnelle. Sa conception de Jésus-Christ doit très peu à la passion ou à la Croix, mais concerne plutôt la joie de la Résurrection et la fébrile activité du Sauveur dans le monde. Le Moyne insiste tout particulièrement sur la familiarité et la proximité du Christ, qui transparaissent dans les scènes de banquet ou de repas telles que les noces de Cana ou les deux épisodes de la multiplication des pains et des poissons. Dans un essai rendant hommage à la foi de son père, Le Moyne revient d'ailleurs sur la signification capitale que revêt à ses yeux l'imagerie alimentaire du Nouveau Testament à l'égard de la révélation de l'incarnation :

> […] il [son père] se consolait à l'apparition aux disciples réunis en l'absence de Thomas, où le Seigneur, pour leur montrer la réalité de sa présence, mange avec eux, et à cet autre où Jésus lui-même prépare le déjeuner au bord du lac. Mais chaque apparition retenait pour lui le Sauveur dans sa présence charnelle, dans cette fraternité quotidienne qu'il enviait aux apôtres d'une envie si terriblement charnelle, et bénie, je le sais maintenant ([1959] 1992 : 10).

Le Dieu de Le Moyne, dont la présence corporelle, l'attachement à la nourriture et le souci du prochain sont autant de bénédictions de la matière, se révèle ainsi fondamentalement incompatible avec le Dieu de Saint-Denys Garneau, qui serait un héritage de l'enseignement religieux alors professé dans les écoles du Canada français : « Le Christ des jours ne nous fut jamais enseigné. Ni le Christ de Pâques. On ne le voyait que sur la Croix ou à la Parousie. Mort à l'homme et catastrophe pour le monde. Tel n'était pas évidemment le sens théologique qu'on donnait à ces thèmes, mais la connotation psychologique était bien celle-là » ([1955] 1992 : 64).

De Saint-Denys Garneau à Le Moyne, il y a donc un passage important qui s'effectue : du Christ de la passion et du carême, on passe au Christ des jours et à Pâques comme modèles de conduite religieuse. Cette transition, qui laisse par ailleurs deviner une transformation des idéaux de la génération dite de *La Relève* au fil des décennies, s'inscrit dans le procès intenté, surtout à partir des années 1950[5], contre l'irréalisme et le drame de la solitude canadiens-français. Il reste cependant que, pour Le Moyne, Saint-Denys Garneau aura été non seulement un grand ami, mais aussi un révélateur, un témoin de la plus haute importance. La dimension emblématique au regard du dualisme que prend la figure du poète dans les textes de l'essayiste vers 1950, et qui culmine dans le célèbre essai de 1960, « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », ne doit pas faire perdre de vue la dimension laudative qui s'imbrique – parfois au prix de certains paradoxes[6] – à la représentation souvent dépréciative du poète.

Au contraire de Le Moyne, chez qui priment la considération théologale et les réflexions globales sur la culture, c'est en véritable spécialiste de la littérature que Marcotte aborde la vie et l'œuvre de Saint-Denys Garneau. En dépit de ce contraste et du différend qui les oppose au sujet des lettres canadiennes-françaises[7], les deux essayistes partagent des préoccupations et des présupposés axiologiques très semblables, quand ils ne coïncident pas tout simplement. *Une littérature qui se fait,* recueil de textes écrits entre 1951 et 1962, témoigne admirablement de cette proximité, tant en ce qui concerne la figure de Saint-Denys

5. Tandis qu'au départ l'essayiste limitait le drame de Saint-Denys Garneau à sa vie privée, il en a fait « le symptôme d'une communauté d'écrivains mal portante » dans un article de 1947, pour ensuite l'étendre en 1953 et 1954 à « la société canadienne-française tout entière » : « La cohérence relationnelle instaurée entre Garneau et le Canada français constitue, en fait, le point final de l'analyse de Le Moyne qui, au départ, proposait une lecture tout individuelle du drame du poète » (Quesnel, 2015 : 188, 190, 185).

6. Il en va ainsi, par exemple, de la lucidité et de la conscience attribuées à Saint-Denys Garneau : comment pourrait-il être mort de « la profondeur vitale de l'aliénation canadienne-française […] après en avoir été *la plus haute conscience* » si, précisément, comme l'écrit plus loin Le Moyne, « il ne l'a pas expliqué, *il ne l'a pas dominé en conscience* » ([1960] 1992b : 246, 259. Je souligne) ?

7. Ce différend pourrait se résumer à la confrontation des deux affirmations suivantes : « Il m'est extrêmement désagréable de déclarer que dans le monde de la littérature canadienne-française, ma familiarité séjourne plus qu'un peu par devoir et métier ; qu'elle n'y trouve pas beaucoup de quoi se nourrir et qu'elle y mange ordinairement très mal » ([1960] 1992a : 103). « On voudra bien aussi considérer ce livre comme un témoignage, un acte de foi. L'intérêt que je porte, depuis plusieurs années déjà, à la littérature canadienne-française, n'est pas que le fruit d'une obligation professionnelle » (Marcotte, 1966 : 7).

Garneau que l'approche critique retenue, qui consiste à lire dans l'histoire de la littérature canadienne-française un long drame de la solitude tranquillement en train de se résorber dans des œuvres de plus en plus structurées par le réel, la vie, la fraternité, l'amour. C'est ainsi que la section « Poètes » trace un parcours qui s'ouvre sur les affres de l'exil, du « sentiment d'étrangeté à la vie », de l'« absence à la réalité extérieure » ([1958] 1966b : 66, 68), de la « damnation irrémédiable de la chair » ([1955] 1966b: 79) chez Octave Crémazie ou Alfred Garneau, puis se poursuit avec « l'échec de l'amour » ([1951] 1966 : 144) chez Saint-Denys Garneau et la « solitude » ([1955] 1966a : 249) d'Alain Grandbois pour se terminer *in extremis* avec un éloge de Roland Giguère, sur qui se cristallise tout le désir d'une poésie annonçant l'émancipation culturelle du Canada français. Giguère, dont l'œuvre appelle à elle seule les vocables « aventure de la parole », « libération » et « homme total », s'avérerait aussi l'auteur des « premiers poèmes d'"amour fou", d'amour heureux, de la littérature canadienne-française » ([1962] 1966 : 284, 288, 292) – un amour heureux qui figure évidemment l'envers de l'échec de la chair chez Saint-Denys Garneau. Les derniers mots de l'ouvrage de Marcotte, comme le relève l'*Histoire de la littérature québécoise,* sont des plus éloquents quant au chemin parcouru depuis la solitude et l'exil des premiers chapitres :

> […] alors qu'une étude des poètes Alfred Garneau et Albert Lozeau, datée de 1955, évoque « nos inquiétudes d'aujourd'hui devant une vie qui n'est pas tout à fait conquise », le recueil se clôt sur une étude de 1962 portant sur une œuvre contemporaine, qui se termine par cette phrase : « L'œuvre de Roland Giguère est celle de la vie conquise. » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010 : 415).

Dans ce panorama littéraire, Saint-Denys Garneau joue un rôle de premier plan. Que lui soit consacré un peu plus du tiers de cet ouvrage couvrant l'essentiel du roman et de la poésie canadiens-français dans toute leur étendue historique en dit déjà long sur son caractère emblématique. Reprenant à son compte un discours mélioratif auquel ont également contribué Le Moyne et Élie[8], Marcotte présente d'abord Saint-Denys Garneau comme le premier poète

8. Élie, par exemple, souligne la contemporanéité, l'actualité, la nouveauté inhérente à l'œuvre de Garneau : « Sa poésie s'inscrit dans le mouvement poétique contemporain et elle rejoint l'interrogation passionnée qui en fait la grandeur. […] Poésie éminemment actuelle, fait assez rare dans notre littérature et qui par là devrait exercer une influence salutaire » ([1949] 1979a : 544). Le Moyne insiste lui aussi sur la nouvelle manière poétique qu'inaugure son ami : « Mais tout compte fait, dans nos lettres, *Regards et jeux* est le premier produit d'une authentique nécessité,

moderne d'importance au Canada français : c'est avec lui que « la poésie canadienne-française s'est résolument tournée vers l'homme, vers l'universel » ([1958] 1966b : 65). Le poète rejoint par là « un courant de pensée plus large, qui vise à replacer des valeurs spirituelles exsangues dans l'épaisseur de l'existence personnelle » ([1954] 1966 : 240-241), introduisant ainsi dans les lettres une amorce de renouveau dont Marcotte lui-même est l'un des continuateurs. Ce point de vue explicite bien en quoi Saint-Denys Garneau a apporté une contribution significative dans la lutte, toujours d'actualité durant l'après-guerre, contre une idéologie traditionaliste jugée malsaine parce qu'elle engendre un repli ethnique et un isolement culturel en même temps que, sur le plan littéraire, « un bric-à-brac de thèmes patriotiques et régionalistes, insérés avec plus ou moins de bonheur dans des formes passe-partout » (Marcotte, [1958] 1966b : 65).

Cependant, la haine du mensonge, le besoin viscéral d'authenticité et les hautes exigences spirituelles de Saint-Denys Garneau, qui à une époque antérieure servaient volontiers d'exemple à la révolution spirituelle souhaitée en réponse aux dérives économiques (la crise), politiques (fascisme, communisme, capitalisme) ou « bourgeoises », se chargent d'une plus grande part de négativité durant les années 1950. Ce que Le Moyne appelait, en 1944, « son respect intransigeant de l'équité ontologique » (cité dans Gagné, 1996 : 128) s'enrichit de nouvelles harmoniques interprétatives s'attardant aux excès religieux entraînés par une spiritualité intraitable, « une lucidité que le scrupule peut rendre destructrice » (Élie, [1969] 1979 : 567). C'est en vertu de ce nouveau contexte de lecture qu'*Une littérature qui se fait* peut élever Saint-Denys Garneau au rang de premier témoin des lacunes collectives et lire dans son œuvre, en résumé, le drame séculaire du Canada français tissé de mauvaise solitude :

> La figure définitive de l'absence, nous la trouverons ici : dans une aliénation intérieure, dont la poésie canadienne-française n'a jamais cessé de porter le témoignage. On pense aux vers de Saint-Denys-Garneau : *Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi…* C'est pour avoir fait éclater en pleine lumière, pour avoir vécu et exprimé, avec une sincérité bouleversante, cette aliénation, que Saint-Denys-Garneau a exercé une influence décisive sur la récente évolution de la poésie canadienne-française. Avant lui, beaucoup de choses avaient été dites, mais par échappées seulement, avec des réticences, des hésitations ; et aussi, il faut l'avouer, dans des formes poétiques surannées,

la première œuvre venue d'une source à tel point épurée, personnelle et consciente » ([1960] 1992b : 251).

> peu propres à libérer l'expression. Chez Saint-Denys-Garneau, libération de la forme et libération de la parole vont de pair. [...] La poésie canadienne-française a trouvé son centre: avant toute chose, elle confesse une division intérieure, un profond malaise à vivre ([1958] 1966b: 68-69).

Ce passage mentionne l'essentiel de ce qui définit Saint-Denys Garneau en tant que figure de transition entre les deux paradigmes qui opposent l'irréel et le réel, l'exil et l'habitation du monde, l'échec de la chair et la plénitude amoureuse: d'une part, les déficiences fondamentales dont témoigne sa poésie, où les mots révèlent plus clairement que jamais une aliénation portée à son comble et, d'autre part, un premier dépassement de ces mêmes déficiences procédant de leur expression dans une forme littérairement achevée. On reconnaîtra ici la socio-esthétique de la négativité grâce à laquelle, paradoxalement, Saint-Denys Garneau arriverait à libérer la parole du silence, de la solitude et de l'incommunicabilité dont son œuvre rend compte.

C'est également par l'intermédiaire de ce processus que les poésies de Saint-Denys Garneau suscitent une prise de conscience décisive, ce dont Marcotte lui-même raconte avoir fait l'expérience: « Elles me parlaient directement, avec un naturel souverain que je n'avais jamais rencontré auparavant, de ce que je vivais et de ce que vivaient beaucoup de jeunes gens de mon temps, d'une dissociation entre l'esprit et la chair » (cité dans Warren, 2012). Les deux études d'*Une littérature qui se fait* consacrées au poète se terminent précisément sur une référence à cette transmutation esthétique par laquelle l'angoisse devient promesse de délivrance: « Qu'un homme ose parler, et son message soit-il le plus désespéré, des portes s'ouvrent, une prise de conscience est amorcée qui promet une vie nouvelle. L'œuvre de Saint-Denys-Garneau est de celles qui fondent les espérances vraies[9] » ([1954] 1966: 242).

Élie, celui des trois essayistes dont l'esprit demeure sans doute le plus fidèle à Saint-Denys Garneau, procède à une lecture très semblable de la négativité consubstantielle à la littérature canadienne-française: « Mais cet échec de l'amour,

---

9. Après avoir souligné plus haut, à l'aide des observations de Nepveu, l'importance de la lecture « négativisante » que les intellectuels de la Révolution tranquille empruntent à leurs aînés, on doit mentionner un legs « réeliste » tout aussi important, hérité de l'éthique personnaliste: « La plupart des jeunes critiques qui viendront après Marcotte, même si certains s'en prendront à lui comme à un représentant du monde ancien, adopteront et l'architecture et l'orientation vers le présent mises en place dans *Une littérature qui se fait* » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010: 415).

qui est échec de la vie, les œuvres qui l'expriment avec le plus de violence et le plus de vérité, donc de beauté, nous ouvrent la voie où peut s'accomplir un véritable dépassement. Ce renversement du négatif au positif, c'est le miracle de la poésie, des pouvoirs de création de l'esprit humain » ([1960] 1979b : 738). Élie a écrit plusieurs articles sur son ami poète, et ce, dès 1937, pour la parution de *Regards et jeux dans l'espace,* mais c'est à partir de 1950 que son discours sur Saint-Denys Garneau prend une tangente nouvelle où émergent des préoccupations s'apparentant à celles de Le Moyne et de Marcotte[10]. Son roman *La fin des songes* en demeure probablement la première manifestation, bien que ce soit dans la prose d'idées que les nouvelles orientations de sa pensée trouvent à s'exprimer le plus clairement. À cet égard, « Réflexions sur le dialogue » paraît exemplaire. Paru en 1951 dans *Cité libre,* cet article, qui approfondit sur le mode argumentatif certains des enjeux déjà exposés sur le mode romanesque dans *La fin des songes* (1950), semble jouer le rôle d'un petit manifeste. Élie y confesse une prise de conscience qui déterminera la teneur d'un grand nombre de textes ultérieurs, dont la préface à *L'homme d'ici* d'Ernest Gagnon (1952) et des articles sur l'évolution de la littérature canadienne-française :

> La voie de la vérité m'apparaît, *chaque jour davantage,* comme une recherche toujours recommencée qui ne se poursuit pas dans l'isolement, mais par le dialogue, par un échange incessant de questions et de réponses provisoires ([1951] 1979 : 677. Je souligne).

> Des critiques et des amis connus et inconnus, qui ont eu la patience de me suivre dans cette recherche difficile [la rédaction de *La fin des songes*], *m'ont permis de mieux situer le problème* et *m'ont convaincu* que se pencher sur la réalité, aussi noire fût-elle, nous libère et vaut mieux que de chercher à imaginer un monde d'innocents. Cette aventure *a confirmé pour moi* la quasi-irréalité du monde où nous vivons. Elle *m'a amené également* à mieux comprendre que tout commence par l'autre, par celui que j'appellerai le prochain ([1951] 1979 : 680. Je souligne).

À partir de 1950, les nouvelles préoccupations d'Élie feront passer la notion de dialogue à l'avant-plan de son œuvre. Il est fort probable que la pratique du roman et la réflexion sur le genre romanesque, qu'Élie associe au dialogue – contrairement à la poésie, plus proche selon lui du silence et de la prière –,

10. La thèse que Cécile Facal (2013) a consacrée à la première moitié de l'œuvre d'Élie (1934-1950) indique bien, par la période couverte, l'importance de l'année 1950.

aient joué un rôle décisif dans l'inflexion de sa pensée[11]. Toujours est-il que la notion de dialogue signale, par ses implications communautaires, une plus grande attention accordée aux conditions sociales, politiques et historiques dans la pensée de l'essayiste. En gros, on peut dire qu'avant 1950, conformément à ce que mentionne l'article « La vie la nuit », qui a fourni à Facal le titre de sa thèse consacrée à Élie, celui-ci mettait surtout en avant « la certitude que tout se trame dans la nuit et qu'il n'y a de vérité que dans l'ombre » (Élie, [1949] 1979b : 666). Comme l'indique Facal :

> En ligne droite avec l'antirationalisme clairement affirmé, se trouve dans un grand nombre de textes critiques une valorisation de l'obscurité et d'éléments non rationnels ou nocturnes. […] La lumière de l'œuvre ne vient pas, comme le voudrait l'imagerie répandue, de la raison, mais surgit de façon mystérieuse au terme d'une recherche qui se fait dans le noir le plus complet (2013 : 316).

Avec le passage qui s'effectue vers 1950, l'attention portée à cette nuit obscure de l'âme se maintient, mais elle est envisagée dans une perspective beaucoup plus communautaire qu'individuelle, à la manière d'une traversée du désert que doit subir un peuple entier avant d'atteindre la terre promise. Les considérations sur la spiritualité se socialisent et se « dialogisent », car Élie en vient à constater que la possibilité ou plutôt l'impossibilité de s'élancer sur la voie de l'aventure intérieure dépend directement de l'atmosphère culturelle, qui au Canada français entrave alors presque systématiquement la réussite artistique et la reconnaissance de la sainteté :

> Il n'y a d'aventure intérieure que dans une vigilante fraternité. […] Si, bien malgré soi, il nous faut rompre le dialogue pour s'élever à certains sommets, c'est que l'aventure est encore impossible, ici et maintenant, et que nous connaîtrons les tentations de l'isolement plutôt que les joies de la solitude ([1952] 1979b : 698).
>
> C'est la médiocrité qui empoisonne l'atmosphère au point que nos poètes arrivent rarement à dire plus d'une fois ce qu'ils ont sur le cœur et que les saints restent invisibles. […] Ce n'est certes pas dans un tel climat que s'épanouira une littérature qui nous engage dans une aventure spirituelle ([1957] 1979 : 718-719).

11. On comparera à cet égard « Réflexions sur le dialogue » ([1951] 1979), qui comporte un long commentaire sur *La fin des songes,* et « Silence et poésie » ([1952] 1979a), publié lui aussi dans *Cité libre*.

Le début des années 1950 marque ainsi chez Élie une collectivisation des enjeux spirituels, qui fait passer au second plan l'aventure intérieure en elle-même pour mieux réfléchir aux conditions sociales en permettant l'exercice.

Insérée dans ce nouveau cadre interprétatif, la figure de Saint-Denys Garneau change de signification. Élie en vient alors à inscrire le témoignage du poète dans la destinée de la communauté canadienne-française, où il apparaît en tant que jalon essentiel, aux côtés de celui de Borduas: « [...] il faut considérer comme particulièrement exemplaire le fait que Saint-Denys-Garneau et Borduas durent surmonter sur place, les uns après les autres, les tabous de la survivance, frayant ainsi la voie à d'autres vers un langage libéré » ([1966] 1979: 759). Dès lors, la nuit dans laquelle s'est enfoncé Saint-Denys Garneau n'est plus seulement le moment d'une quête spirituelle et individuelle à teneur initiatique, mais aussi le révélateur de la situation du Canada français, dont « l'atmosphère devient irrespirable dès qu'on se permet de réfléchir, de secouer une passivité tout animale pour s'éveiller à la vie spirituelle » ([1957] 1979: 738). Bien qu'Élie s'attarde aux avancées qu'aura permises Saint-Denys Garneau et au sacrifice héroïque auquel il a dû consentir en tant que pionnier de la libération de l'esprit, il souligne fréquemment, comme on l'a déjà vu, la part de noirceur que recèle son témoignage, essentielle à vrai dire dans l'élaboration à tonalité « nocturne » de sa socio-esthétique de la négativité.

Dans une perspective historique, les enjeux que cristallise la figure de Saint-Denys Garneau chez les quelques intellectuels catholiques et progressistes de l'après-guerre dont il a été question ici révèlent que la pensée associée à la génération de *La Relève* est loin de demeurer semblable à elle-même durant les trois décennies qui précèdent la Révolution tranquille. Le Moyne rappelait à cet effet, en 1956, « l'impasse néo-thomiste dans laquelle nous avions failli désespérer » ([1956] 1992b: 207). L'aspect de plus en plus problématique que revêt l'image de Saint-Denys Garneau, interprétée dans une perspective « emblématisante », montre que le milieu intellectuel catholique semble se transformer autour de 1950 pour mener une charge frontale contre l'imaginaire ascétique et l'irréalisme qui sévissent sur les bords du Saint-Laurent. Le malaise croissant suscité par le poète indique que la génération de *La Relève,* qu'on a peut-être tendance à ramener trop souvent aux textes de jeunesse publiés dans cette revue, continue d'évoluer sur le plan intellectuel après la mort de Saint-Denys Garneau, en 1943, et la disparition du périodique, en 1948. L'éloge paradoxal de Saint-Denys Garneau, formulé surtout à partir de 1950 en des termes « réelistes » qui relèvent d'un esprit semblable à celui de *Cité libre,* préfigure l'accueil réservé au poète au

cours de la Révolution tranquille ainsi que certains traits essentiels de la sensibilité sociolittéraire qui dominera dans les années 1960.

Ce constat incite à nuancer l'idée répandue selon laquelle Saint-Denys Garneau se serait surtout distingué en tant que chrétien exemplaire pour les membres de sa génération, tandis qu'il aurait fait office de contre-modèle parmi les intellectuels de l'Hexagone, de *Liberté* et de *Parti pris*. Ainsi que le résume Sylvain Gagné :

> […] pour les uns, le personnage de Saint-Denys Garneau a servi à illustrer une idéologie religieuse en même temps que sociale (entre autres pour la génération de *La Relève*), et […] pour les autres, il a permis de justifier le rejet de certaines valeurs traditionnelles de la société canadienne-française (surtout pour la génération des intellectuels des années soixante, ceux de la Révolution tranquille) (1996 : 28-29).

En réalité, le rejet des valeurs traditionnelles auxquelles était liée la figure de Saint-Denys Garneau a été inauguré dès les années d'après-guerre par des intellectuels catholiques dont certains, comme Le Moyne et Élie, étaient d'anciens collaborateurs de *La Relève*. Par leurs interventions essayistiques et romanesques, ils auront apporté une contribution inestimable à ce qui aura sans doute été la grande aventure intellectuelle de cette époque : la révocation d'un catholicisme absurdement austère, qui s'infiltre pernicieusement dans toutes les sphères de la vie et condamne les voies d'accès au réel.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIN, Hubert (1964), « Commentaires. I », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises,* actes du deuxième colloque de la revue *Recherches sociographiques* des 27, 28 et 29 février 1964, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 191-193.

BEAUDOIN, Réjean (1998), *Le roman québécois,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal express ».)

BERNIER, Frédérique (2010), *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Espace littéraire ».)

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2010), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

CHARBONNEAU, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

ÉLIE, Robert ([1949] 1979a), « La poésie de Saint-Denys Garneau », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 544-550.

ÉLIE, Robert ([1949] 1979b), « La vie la nuit », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 666-667.

ÉLIE, Robert ([1951] 1979), « Réflexions sur le dialogue », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 677-681.

ÉLIE, Robert ([1952] 1979a), « Silence et poésie », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 682.

ÉLIE, Robert ([1952] 1979b), « Préface à *L'homme d'ici* », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 697-699.

ÉLIE, Robert ([1957] 1979), « Réponse à la Société royale du Canada », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 716-719.

ÉLIE, Robert ([1960] 1979a), « L'abandon à la laideur n'est qu'une forme du refus de vivre », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 745-750.

ÉLIE, Robert ([1960] 1979b), « Perspectives de la vie culturelle au Canada français », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 733-741.

ÉLIE, Robert ([1966] 1979), « Littérature canadienne-française », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 755-763.

ÉLIE, Robert ([1969] 1979), « Saint-Denys Garneau à dix-huit ans », dans *Œuvres,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 563-568.

FACAL, Cécile (2013), « La vie la nuit. Robert Élie et l'esthétique catholique de *La Relève,* entre modernité et antimodernité (1934-1950) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

GAGNÉ, Sylvain (1996), « Les figures du poète Saint-Denys Garneau dans le discours critique de 1937 à 1993 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

LE MOYNE, Jean ([1951] 1992), « Jeunesse de l'homme », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 37-44. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1953] 1992), « La femme dans la civilisation canadienne-française », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 69-102. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1954] 1992), « De l'accommodation », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 147-154. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1955] 1992), « L'atmosphère religieuse au Canada français », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 45-66. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1956] 1992a), « Lectures anglaises », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 21-29. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1956] 1992b), « Teilhard ou la réconciliation », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 201-209. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1959] 1992), « Dialogue avec mon père », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 7-12. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1960] 1992a), « La littérature canadienne-française et la femme », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 103-111. (Coll. « Nénuphar ».)

LE MOYNE, Jean ([1960] 1992b), « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », dans *Convergences,* Montréal, Fides, p. 239-263. (Coll. « Nénuphar ».)

MARCOTTE, Gilles ([1951] 1966), « La poésie de Saint-Denys Garneau », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 140-218. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1954] 1966), « Le *Journal* de Saint-Denys Garneau », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 219-242. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1955] 1966a), « Alain Grandbois », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 243-256. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1955] 1966b), « Le double exil d'Octave Crémazie », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 71-83. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1955] 1966c), « Poètes de la solitude. Alfred Garneau et Albert Lozeau », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 84-97. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1958] 1966a), « Brève histoire du roman canadien-français », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 11-50. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1958] 1966b), « Une poésie d'exil », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 65-70. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles ([1962] 1966), « Roland Giguère », dans *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH, p. 284-293. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles (1966), *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH.

MEUNIER, Éric-Martin, et Jean-Philippe WARREN (1999), « L'horizon "personnaliste" de la Révolution tranquille », *Société,* « Le chaînon manquant », n[os] 20-21 (été), p. 347-448.

NEPVEU, Pierre (1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

QUESNEL, Caroline (2015), « Rencontre de Jean Le Moyne, le mauvais contemporain ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

ROBIDOUX, Réjean (1973), « L'évolution du roman depuis un quart de siècle », dans Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec,* t. 4 : *Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours),* réimpression révisée et mise à jour, Montréal, Éditions Beauchemin, p. 13-18.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1967), *Lettres à ses amis,* Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1971), *Œuvres,* texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque des lettres québécoises ».)

VADEBONCŒUR, Pierre ([1951] 1991), « L'irréalisme de notre culture », dans Yvan LAMONDE, en collaboration avec Gérard PELLETIER, *Cité libre. Une anthologie,* Montréal, Stanké, p. 221-227.

VADEBONCŒUR, Pierre ([1952] 1991), « Pour une dynamique de notre culture », dans Yvan LAMONDE, en collaboration avec Gérard PELLETIER, *Cité libre. Une anthologie,* Montréal, Stanké, p. 228-235.

WARREN, Jean-Philippe (2012), « Apostolat, transcendance, dialogue : réflexions autour de la critique littéraire catholique québécoise de 1935 à 1955 », *COnTEXTES,* « L'engagement créateur. Écritures et langages des personnalismes chrétiens au XX[e] siècle », n[o] 12, 20 septembre, http://contextes.revues.org/5586 ; DOI : 10.4000/contextes.5586

QUAND ÉCRIRE, C'EST VIVRE. PERSONNAGES-ÉCRIVAINS ET DISCOURS SUR LA LITTÉRATURE DANS QUELQUES ROMANS PSYCHOLOGIQUES CANADIENS-FRANÇAIS DE LA DÉCENNIE 1930

Adrien Rannaud

Chercheur associé, CRILCQ – Université Laval

> Oui, tout lui écrire: la vie…
>
> Jovette Bernier,
> *La chair décevante.*

Dans le premier tome de *La modernité au Québec,* Yvan Lamonde affirme que l'« idée de la "vie" et du "vivant" sera centrale dans la reconfiguration de la religion, de l'art, de la littérature [et que] le vivant sera un mot-clé de la sensibilité des années trente et d'après-guerre » (2011 : 50-51). Je souhaite partir de cette remarque pour aborder les mutations d'ordre poétique que connaît la littérature des années 1930 au Québec. Plus spécifiquement, et en reconnaissant avec Lamonde que « la modernité n'est pas que dans la vie représentée [et qu']elle est surtout dans la manière, dans la méthode, dans l'agencement nouveau des couleurs, des formes, dans la valorisation du processus créateur » (2011 : 294), je propose d'analyser l'infusion d'une épistémè de la vie et du vivant au sein de quelques textes d'imagination. Je formule ainsi l'hypothèse que cette épistémè irrigue et renouvelle les pratiques et les discours romanesques, notamment en mettant l'accent sur le récit d'un personnage bouleversé dans son rapport au monde et à la littérature. En ce sens, la décennie 1930, qui ne saurait être cloisonnée par la crise de 1929 et le début de la Seconde Guerre mondiale, apparaît aussi bien tributaire d'une tradition littéraire qu'il faut

(ré)inventer sous le poids des mutations socioculturelles et spirituelles qui touchent l'espace social, qu'annonciatrice d'une reconfiguration du champ et de l'imaginaire littéraires qui prépare, lentement mais sûrement, « l'âge d'or » des années 1960. Aux fins d'analyse, je me concentrerai sur trois titres représentatifs du développement de la veine psychologique à cette époque, qui ont, de surcroît, l'avantage de présenter un personnage-écrivain. Je chercherai à réviser partiellement le discours historique tenu à l'encontre de la production romanesque des années 1930, notamment au regard du sort qui a été fait aux œuvres de « l'inquiétude spirituelle » des années 1940 et 1950. Cet examen me semble nécessaire, d'une part, pour réinscrire des textes méconnus dans l'histoire du roman psychologique – histoire où ils ont toute leur place – et, d'autre part, pour situer le corpus dans un contexte où la fiction est questionnée sur ses possibilités et ses limites en matière de représentation du réel. En effet, « la vie » n'est pas simplement le socle d'une recherche formelle entraînant le renforcement du genre psychologique : elle engage les œuvres dans une remise en question du rapport à la fiction, à l'écriture et, plus largement, à la littérature nationale. En soi, le personnage-écrivain ouvrira une brèche dans laquelle je réfléchirai aux enjeux de l'autoréférentialité dans les années 1930. C'est en abordant conjointement les formes du roman psychologique et sa place dans l'histoire de la littérature québécoise, et la figuration de l'écriture et, *a fortiori,* de la littérature dans les textes d'imagination qu'on sera en mesure de saisir l'ampleur du déploiement de la vie et du vivant dans la fiction publiée pendant la « première Révolution tranquille » (Dumont, 1978).

LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE AU QUÉBEC

À n'en pas douter, le roman psychologique au Québec possède une histoire aux ramifications nombreuses, mais encore bien nébuleuse. L'on s'entend généralement pour attribuer à Laure Conan, avec son *Angéline de Montbrun* (1881), le statut de « pionnière » en la matière. Toutefois, la « naissance du moi » (Brochu, 2006 : 37) dans la littérature québécoise n'interviendrait vraisemblablement que dans les années 1940 et 1950. C'est en tout cas ce qu'affirme André Brochu, qui fait appel aux titres de Robert Charbonneau, Robert Élie, Françoise Loranger, André Langevin et Anne Hébert pour illustrer cette « problématique de l'intériorité » (2006 : 33) à l'œuvre dans les productions

romanesques[1]. Avant Brochu, des travaux d'envergure sur le roman québécois, menés successivement par Madeleine Ducrocq-Poirier (1972), Mireille Servais-Maquoi (1977) ou Maurice Arguin (1989), ont tous évalué l'apparition d'une poétique romanesque centrée sur la subjectivité dans les années d'après-guerre. Dans la foulée de la pensée de Jacques Maritain – pensée fortement incorporée par les équipes successives de *La Relève* et de *La Nouvelle Relève* –, l'époque est en effet marquée par un souci de la « vie intérieure » que les romanciers du « vertige », comme les nomme Gilles Marcotte (1962), s'appliquent à reproduire dans leurs textes. Publié en 2011, un ouvrage collectif dirigé par François Ouellet et consacré au roman psychologique des années 1940 et 1950 ne dévie pas de cette croyance :

> Globalement, ce roman met en scène une conscience malheureuse aux prises avec des figures d'autorité aliénantes, contre lesquelles elle se sent très souvent impuissante ; au mieux, elle parvient à esquisser les promesses d'un changement possible. Mais l'échec auquel aboutit habituellement le héros est en soi une contestation. Dans ce sens, c'est un roman qui assure la transition avec celui des années 1960, qui parviendra à faire éclater les carcans idéologiques, cependant que le roman des années 1940-1950 reste en quelque sorte marqué par cette esthétique du péché dont parlait Charbonneau dans *Connaissance du personnage*. Le roman psychologique de l'époque est profondément marqué par la faute ; il est à cet égard le prolongement tardif d'une pratique d'écriture inaugurée par *Angéline de Montbrun* (Guay et Ouellet, 2011 : 7).

Cet extrait condense les grands moments mis en avant par l'histoire littéraire pour expliquer et contextualiser la naissance du roman psychologique dans l'après-guerre : en amont, Conan fait de la résistance et se présente comme la « mère » du genre ; en aval s'aperçoit l'horizon des années 1960, horizon marqué, on le sait, autant par la continuité que par la rupture[2].

---

1. Il n'est d'ailleurs pas anodin d'assister, sous l'impulsion de Bruno Lafleur et par l'intermédiaire de la prestigieuse collection « Nénuphar », chez Fides, à la réédition du roman de Conan (1950), tout juste entre *Mathieu* (1949) et *Poussière sur la ville* (1953), ce qui confère à *Angéline de Montbrun* une seconde vie.

2. Des historiens et des historiennes comme Lucia Feretti, Gérard Bouchard ou Luc Turgeon ont défendu cette thèse de la continuité. En littérature, le projet d'un Marcotte, avec *Une littérature qui se fait* (1962), fait écho à cette continuité, en ce qu'il opère une relecture de l'histoire des lettres au Québec et tend ainsi à réduire l'effet de rupture porté par le nom même de « Révolution tranquille ».

Dans cette perspective, l'histoire du roman psychologique s'est longtemps construite en pointillés. Entre *Angéline de Montbrun* (1881) et *Ils posséderont la terre* (1944) de Charbonneau, le genre était, selon certains, inexistant (Ouellet, 2011), selon d'autres, hésitant et maladroitement pratiqué (Servais-Maquoi, 1977; Arguin, 1989). Ce discours partial, porté par la quête sous-jacente d'une quelconque « qualité littéraire » des textes et par un souci du canon, a dès lors délaissé tout un corpus qui, en son temps, représentait un tour de force pour l'analyse de la « vie intérieure ». J'ai récemment pris le contrepied de ce récit des apories et des exceptions, notamment en abordant les années 1930 comme un moment charnière dans le développement des pratiques et des discours romanesques au Québec (Rannaud, 2016). Plusieurs titres publiés dans ces années permettent en effet de raconter une tout autre histoire du roman psychologique. Le cas des « Romans de la jeune génération », parus chez Albert Lévesque en 1931 et 1932[3], est à ce sujet exemplaire. Les critiques ont abondamment commenté le caractère bourgeois de ces intrigues (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007) ainsi que leur ancrage dans un environnement urbain (Décarie, 2016), sans véritablement chercher à saisir la veine psychologique qui les alimentait. Or, les phénomènes intertextuels ou les stratégies énonciatives à l'œuvre dans ces fictions situées au carrefour de plusieurs modèles, comme le roman sentimental et le roman d'analyse bourgeois français du tournant du XXe siècle, attestaient bien d'une recherche esthétique et idéologique concentrée autour d'un sujet malheureux se laissant aller à l'introspection[4]. Aussi la matrice générique du roman d'amour, qui caractérise bon nombre de volumes produits tant par les femmes que par les hommes de cette époque, se retournait-elle pour livrer, selon les termes de Lucien Goldmann, un récit « orienté vers l'analyse de la vie intérieure, caractérisé par la passivité du héros et sa conscience trop large pour se satisfaire de ce que le monde de la convention peut lui apporter » (1970: 25).

Urbaines, mondaines, portées par le souci fort d'une distinction sociale, les œuvres de Jovette-Alice Bernier, Éva Senécal, Rex Desmarchais, Harry Bernard, Michelle Le Normand ou Lucie Clément annoncent les récits de Charbonneau, d'Élie et de Langevin, en ce sens qu'elles pointent directement vers l'analyse d'une subjectivité inquiète, en décalage avec le monde extérieur,

3. Pour rappel: Éva Senécal, *Dans les ombres* (1931), Claude Robillard, *Dilettante* (1931), Jovette-Alice Bernier, *La chair décevante* (1931) et Rex Desmarchais, *L'initiatrice* (1932).

4. Voir Rannaud (2017).

attirée par l'idée d'une vérité refusant de s'assujettir à l'ordre social. Qu'on se le dise, l'inquiétude des premiers ne porte pas sur les mêmes enjeux existentiels que celle des seconds; de même pour les modèles littéraires, Pierre Loti et André Gide tenant lieu de maîtres pour les années 1930, quand Georges Bernanos et François Mauriac dynamisent l'inquiétude spirituelle du tournant des années 1950. Dans le cadre du présent collectif, on est cependant tenté d'observer une recherche similaire de nouvelles formes, de nouveaux discours, en bref, de nouveaux « codes » tant dans la décennie 1930 que dans les décennies subséquentes; cela a pour effet de briser la césure symbolique entre ces deux périodes. En ce sens, l'épistémè de la vie et du vivant qu'a justement décrite Lamonde représente un lieu commun où les textes convergent et dialoguent. *En marge de la vie,* de Lucie Clément (1934), donne le ton à cette correspondance entre les romanciers de l'après-crise et ceux des années 1940 et 1950. Au terme d'un dédale amoureux et psychique, Nicole, l'héroïne, fait le choix cruel de la dépossession en quittant son pays d'adoption, l'Inde, et en demeurant seule à jamais. S'il se colore d'une problématique amoureuse forte et d'un élan pour la mondanité et l'exotisme, le roman annonce malgré tout le motif de l'aliénation, qui constituera le socle des textes de l'inquiétude spirituelle. Qui plus est, son titre décrit bien cet état d'étrangeté d'un sujet – ici, féminin – vis-à-vis d'un idéal philosophique qui lui semble hors d'atteinte.

Dans la foulée du récit de Clément, nombre de romans de l'époque sont animés par une recherche subjective de la vie. Entre 1931 et 1934, les personnages, détectant le caractère illusoire et mensonger du monde social qui les réprime, s'exaltent à atteindre la Vie, véritable puissance tutélaire qui motive leur parcours diégétique:

> Oui, assister à la vie en spectateur, se ficher de tout, s'endurcir le cœur au point de ne souffrir de rien, je conçois qu'une telle mentalité réduise considérablement la part des déceptions et des désillusions; mais elle limite aussi les instants de bonheur (Robillard, 1931 : 58).
>
> Il y a quelque chose de plus fort que le courage, la tendresse, le dévouement, le sacrifice; il y a plus fort que toi, l'Amour, et toi, la Mort; plus fort que tout, plus fort que vous tous, il y a la Vie (Bernier, 1931 : 23).
>
> La vie studieuse n'est pas toute la Vie. Aujourd'hui, je le comprends, une force toute-puissante me pousse. Je veux vivre intensivement (Desmarchais, 1932 : 174-175).

> Elle ne veut pas feindre encore. Elle désire vivre dans toute son intensité […]. Un instant, la vie fausse vers laquelle la conduit le vapeur luxueux […] l'effraie (Clément, 1934 : 190-191).

Dans les années 1940 et 1950, on trouve des résurgences de ces épiphanies fictionnelles :

> La vie, pour elle, c'est un vaste laboratoire où l'on joue avec soi-même, où tout acte prend la valeur d'une expérience (Mabit, 1945 : 16).

> Je m'enfonçai dans la littérature que je prenais pour la réalité. Loin que la vie fût pour moi le thème d'exercices poétiques, c'était aux symboles et aux images que je demandais la clef de la réalité. À l'âge où le jeune homme découvre l'existence des autres, après n'avoir vu que lui-même, j'interposais des recettes entre la vie et moi. Plus je m'éloignais de la vie, plus mon vocabulaire devenait abstrait et plus je me croyais près de l'être (Charbonneau, 1945 : 53).

> Le téléphone. Mais, oui, la vie reprend. Et il faut la vivre (Langevin, [1953] 2014 : 226)[1].

Thème soumis aux procédés de personnification, motif discursif volontairement placé en opposition à la littérature, idéal d'exaltation et de débordement. Comme le montre cette lecture « en miroir », la vie forme le creuset d'une réévaluation des possibles offerts au personnage dans la diégèse, depuis les « Romans de la jeune génération » jusqu'à l'œuvre de Langevin. Plus encore, elle touche sur le mode de l'ambivalence le rapport du texte à la fiction : d'un côté, le discours fictionnel donne « vie » aux consciences de papier et représente une porte d'accès à la « connaissance du personnage »[2] ; de l'autre, ce même discours est démenti par les héros, qui le jugent mensonger et trop ambigu. Une citation de *La chair décevante* cristallise ce doute existentiel, par l'opposition de la vie au « rêve » et à la « féérie » – en soi, à l'invention et à l'illusoire : « On aime le rêve, on aime la féérie, on n'aime pas la vie. Tant pis ! la vie, en revanche, nous vole ce qu'on aime » (Bernier, 1931 : 21-22). Cette ambivalence de la fiction, loin d'être un thème éculé à l'époque, motive un profond bouleversement des formes et, *a fortiori,* du contrat tacite qui unit le romancier à son sujet. C'est dans ce balan-

1. En outre, on se rappellera que Charbonneau consacre plusieurs pages de *Connaissance du personnage* à cette question de l'art de la vie et du « personnage vivant ». Voir à ce sujet Giguère (2016 : 191-198).

2. En référence au titre de Charbonneau publié en 1944.

cement entre discours fictionnel et discours référentiel que la « vie » renouvelle les cadres de représentation du réel dans les œuvres d'imagination.

« Oui, tout lui écrire : la vie… » (Bernier, 1931 : 17). Est-ce une coïncidence si les romans de Robillard, Bernier, Desmarchais et Clément précédemment cités ont en commun de présenter un personnage qui écrit ? Rien n'est moins sûr. La prolifération des personnages-écrivains, au cours des années 1930, traduit bien une crise de la représentation qui touche le littéraire, plus particulièrement dans sa fonction communicationnelle. Pour reprendre les termes d'André Belleau ([1980] 1999), disons que *Dilettante, La chair décevante, L'initiatrice* et *En marge de la vie*[3] évoluent entre la parole et le code, entre l'accès à une subjectivité par l'écriture et l'aspiration sociale que celle-ci procure, sans toutefois que l'institution littéraire et la réussite professionnelle et personnelle soient incarnées par un personnage. L'écriture est avant tout vécue comme une tentative de communication, un essai de littérarisation qui traduirait, en filigrane, une obsession pour sa propre parole. La transformation de l'écrivant[4] en écrivain se mesure cependant dans trois autres textes produits entre 1934 et 1939 et qui marquent, dans un sens, la victoire de la « vie » sur la forme romanesque et sur la spectacularisation de l'écriture : *Le feu intérieur,* de Rex Desmarchais (1933), *La plus belle chose du monde,* de Michelle Le Normand (1937) et *Le beau risque,* de François Hertel (1939)[5].

LE PERSONNAGE-ÉCRIVAIN AU CARREFOUR DU BIOGRAPHIQUE ET DU FICTIONNEL

Issus de générations et de milieux socioculturels différents, les trois auteurs illustrent plusieurs trajectoires possibles de carrière littéraire dans les années 1930. Rex Desmarchais (1908-1974) est l'un des auteurs phares de la « jeune génération » publiée par Albert Lévesque au tournant des années 1930, cette cohorte d'écrivains et d'écrivaines partageant un même souci pour l'individualisme et trouvant dans le roman d'analyse l'expression formelle d'inquiétudes et de révoltes. Pour sa part, Michelle Le Normand (pseudonyme

---

3. On pourrait y ajouter d'autres titres, outre ceux du corpus à l'étude, comme *Les demi-civilisés* (Harvey, 1934), *Koshawika* (Lavallée, 1936) ou *L'empreinte de mes premières idées* (Cantin, 1938).

4. Je reprends à mon compte la distinction qu'a apportée Isabelle Boisclair, dans la foulée des réflexions de Roland Barthes, Jean-Charles Falardeau et André Belleau (2000 : 130).

5. Les renvois à ces trois ouvrages seront désormais indiqués par les mentions *FI* (*Le feu intérieur*), *PBC* (*La plus belle chose du monde*) et *BR* (*Le beau risque*), suivies du numéro de la page.

de Marie-Antoinette Tardif, 1893-1964) est une billettiste et romancière communément associée au régionalisme – quoique ce prétendu régionalisme soit plus complexe qu'il n'y paraît, comme l'ont dernièrement montré plusieurs travaux[6]. Enfin, François Hertel (pseudonyme de Rodolphe Dubé, 1905-1985) est un prêtre jésuite (laïcisé en 1950), professeur de lettres et nationaliste convaincu. Au seuil du conflit mondial, il se présente comme une nouvelle figure de référence au sein des cercles intellectuels montréalais, faisant ainsi concurrence au maître et « berger » Lionel Groulx (Lacroix, 2012 : 71 ; Luneau, 2003). Ces trajectoires contribuent chacune à leur manière à l'établissement de carrières littéraires continues, autonomes et légitimes, particulièrement au seuil des années 1940 (Lacroix et Savoie, 2015 : 203). Néanmoins, ce n'est pas sur la différence ou la convergence des parcours de ces auteurs dans l'espace littéraire que je souhaite insister, mais bien sur leurs pratiques romanesques communes.

Le feu intérieur, La plus belle chose du monde et *Le beau risque* participent en fait de l'avènement du roman psychologique au Québec. Dans la foulée des « Romans de la jeune génération », *Le feu intérieur* épouse la matrice générique du roman d'amour pour mieux se concentrer sur les détours psychiques de ses deux personnages principaux, Robert Leval et Marthe Vallières. On trouve un principe similaire dans *La plus belle chose du monde,* texte choral où quatre jeunes filles partent à la conquête du « bonheur », tout en conservant leur amitié et un intérêt certain pour la littérature. Enfin, dans *Le beau risque,* la forme même du roman (le journal intime d'un enseignant, entrecoupé des lettres d'un de ses étudiants) s'inscrit dans la tradition du récit à la première personne, celui-là même qu'on trouvait dans *La chair décevante* et *L'initiatrice* au début des années 1930. Imprégnation des modèles français du genre (Paul Bourget, principalement), focalisation interne, mise en avant des réflexions du personnage au détriment de l'action, autoréférentialité, phénomènes intertextuels : publiés dans des contextes différents, les trois titres modulent des stratégies narratives et figuratives similaires, typiques du roman d'introspection. Ce sont en outre des romans qui abordent de front la question de la création littéraire, en mettant en scène un ou plusieurs personnages-écrivains. Robert (*FI*) est un instituteur qui aspire à la carrière d'écrivain et à la reconnaissance ; Claire Repentigny (*PBM*) tait d'abord sa vocation littéraire, avant de partir pour Paris et d'obtenir la gloire souhaitée ; le père Berthier enseigne la littérature à Pierre Martel, qui rêve de devenir écrivain (*BR*). Dans la perspective des travaux menés par l'équipe du

6. Je renvoie aux travaux de Michel Lacroix (2010) et Chantal Savoie (2014).

GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), on peut d'ores et déjà prétendre que les trois titres relèvent du « roman de la vie littéraire » (2010), en ce sens qu'ils mettent en lumière les rapports qu'entretiennent un personnage avec son texte, deux membres du personnel littéraire entre eux ou un personnage avec son environnement sociolittéraire.

« Il ne faudrait jamais confondre l'autobiographie d'un écrivain avec un roman à personnage-écrivain », mettait judicieusement en garde Belleau ([1980] 1999 : 42). Si la tentation de la pente biographique constitue un leurre selon Belleau, on ne peut en même temps éviter le commentaire suivant : au-delà du repérage naïf de faits réels transposés dans l'œuvre, les trois titres se situent au point d'achoppement entre le fictif et le biographique. Ce brouillage des frontières n'est pas nouveau pour Le Normand, qui en avait fait son gagne-pain depuis son entrée en littérature au cours des années 1910, notamment en rédigeant des billets à mi-chemin entre la pure imagination et le témoignage. Il en va de même pour Desmarchais qui avait avoué, dans la presse, la part de réel présente dans son titre précédent, *L'initiatrice* (1932). Quant au *Beau risque,* il annonce sur plus d'un plan les incertitudes génériques – et volontaires – des futurs textes d'Hertel, comme la trilogie consacrée à Anatole Laplante (1940-1947).

Saisis collectivement, les trois titres traduisent un même travail d'autoréférentialité en littérature, tant dans les instances énonciatives que dans le discours lui-même. Cela se vérifie d'abord sur le plan paratextuel. Ainsi l'avant-propos du *Beau risque* dédouble-t-il le « je » du récit entre, d'un côté, le père Berthier, auteur d'une liasse de feuilles intitulée « Le Beau Risque. Souvenir d'un Professeur » et, de l'autre, le narrateur-éditeur-François Hertel (*BR* : 7). Cette formule, sans être inédite, mise sur un trompe-l'œil fictionnel qui s'oppose en partie au genre « roman » annoncé sur la page de couverture. S'il ne fait pas usage de ce procédé, *La plus belle chose du monde* cultive, dès la première page, une même nébulosité sur la véracité du récit :

> À…
> Jeanne
> Thérèse
> Berthe
> J'avais besoin d'aimer mes héroïnes : je leur ai prêté vos visages, vos caractères de petites filles ; je leur ai fait vivre notre adolescence. Puis, Claire, Nicole, Monique et Lucette partent à l'aventure sur des routes que vous n'avez point suivies. Mais puissiez-vous tout de même sentir, tout le long du livre, passer

> le grand souffle persistant et tendre de notre amitié; et trouver que ces expériences qui ne sont pas les vôtres ressemblent quand même à toutes les expériences, à la vie (*PBC*: 5).

Ce discours de l'affect, mêlé à l'aveu d'un travestissement de la vérité qui sous-tendrait le texte, s'inscrit de façon plus large dans un imaginaire générique en vogue, où l'écriture féminine est synonyme d'authenticité – en somme, une sorte de rejet de la fiction au profit de la forme testimoniale. En outre, la citation empruntée à Melchior de Vogüe et placée en exergue à la page suivante est révélatrice du croisement générique entre roman et biographie qui entoure le titre: « Il ne faut pas demander au romancier les intrigues compliquées dont l'ancien roman français était si friand. Il ne montre pas la lanterne magique, il montre la vie » (*PBC*: 7).

La lecture des textes, quant à elle, ne peut que confirmer un relatif parallèle entre les trajectoires des auteurs et celles, fictives, de leurs héros[7]. Dans *Le feu intérieur,* Robert entend écrire deux romans, respectivement intitulés « La Saulaie » et « L'inspiratrice »; étranges échos à deux œuvres réelles, l'une publiée en 1932 (*L'initiatrice*), l'autre voyant le jour au seuil des années 1940 (*La Chesnaie*). De même, lorsque Robert évoque son enfance « à la lisière d'un cimetière » (*FI*: 87), il s'agit d'une double référence au personnage-narrateur de *L'initiatrice* et au propre parcours de Desmarchais. Dans un même ordre d'idées, et dans le sillon de l'avertissement au lecteur, les personnages féminins de Le Normand empruntent aux mêmes faits issus du parcours de leur auteure (Rannaud, 2016: 336-341). Quant au texte d'Hertel, il multiplie les effets de reprise entre la situation du père Berthier et celle de l'auteur, certes, mais il va plus loin en doublant le roman psychologique d'un roman à thèse. Comme l'a montré Michel Lacroix, *Le beau risque* s'assimile à un roman-essai, ce qui rappelle, à la même époque, le second roman de Clément, *Seuls* (1937), ou l'œuvre hétéroclite de Jeannine Lavallée, *Koshawika* (1936). Reste que la fonction essayistique du texte est en partie due à l'investissement d'un « je » doublement historique et philosophique, qui prend appui sur la fiction pour égrainer son expérience et, de fait, défendre ses idéaux et en appeler au « beau risque » de la jeunesse. À ce titre, on peut émettre l'hypothèse que « la figure du maître libérateur » (Lacroix, 2012: 71), portée tantôt par le père Berthier, tantôt par Émile Nelligan, qui est transposé

7. Encore une fois, le parallèle avec les romans de l'inquiétude spirituelle est permis. Andrée-Anne Giguère explique à ce sujet que les textes de Jean Le Moyne, Robert Charbonneau et Robert Élie relèvent aussi bien du domaine fictionnel que de celui du témoignage (2016: 308).

en personnage dans le roman, constitue un point de rencontre entre l'univers fictionnel du roman et son contexte de production socioculturel, entre la profession de foi du père Berthier et celle d'Hertel, tous deux en appelant au « beau risque ».

Paratexte et texte s'articulent, ainsi que l'expliquait Lacroix (2012 : 61) à propos des œuvres d'Hertel suivant *Le beau risque,* autour de la remise en question des distinctions génériques entre roman psychologique et récit biographique. Au-delà de l'anachronisme qu'il représente, le terme *autofiction,* qui apparaîtra dans les années 1970, pourrait bien être appliqué aux trois œuvres, tant celles-ci jouent de l'autoréférentialité pour problématiser les frontières de la fiction. Se déclinant dans et autour du récit, l'arrimage des discours fictionnel et référentiel s'inscrit de plain-pied dans le processus d'infusion de la vie au sein des œuvres romanesques, comme l'espérait secrètement Le Normand lorsqu'elle consignait dans son journal intime : « En parlant de soi, on parle des autres puisque tous, ou à peu près nous ressemblons et que ce qui est humain est éternel. Je serai *humaine,* sincère. J'écrirai pour être vraie » (27 juillet 1927[8]). Émerge de ce projet hybride, fondé sur l'autoréférentialité, une tension entre le vrai et le faux, mais aussi entre l'intime et l'extime – *Le beau risque* l'exprime assez, puisqu'il adopte rapidement une prose essayistique.

FAIRE ŒUVRE NATIONALE OU ŒUVRE DE SOI ? LES ROMANS À L'ÉPREUVE DE LA SURCONSCIENCE LITTÉRAIRE

Aussi la vie n'est-elle pas qu'un simple agent de reformulation des codes esthétiques qui touchent à la production romanesque : elle engage également un questionnement sur le rapport au littéraire et à l'institution de la part des auteurs. Le personnage-écrivain fait face à un *topos,* soit la dépréciation de la littérature par une ou plusieurs figures d'autorité, ce qui dynamise considérablement la remise en question de l'écriture. Pour Robert, ce sont Marthe et ses amis, jouissant tous d'un certain prestige économique et social, qui occupent cette fonction en décriant violemment l'activité littéraire : « Que dieu nous délivre des romanciers ! […] On dirait qu'ils n'ont pas de langue, ces littérateurs » (*FI* : 53). Dans *Le beau risque,* Pierre Martel est exposé aux mêmes reproches : « Mon père […] se moque de mes soucis de culture, de vie intérieure. Il raille les littérateurs, les poètes, comme il dit. "Jamais ils ne réalisent quoi que ce soit". Et il

8. *Journal,* Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre de Montréal, fonds Michelle-Le-Normand et Léo-Paul-Desrosiers, MSS26.

me regarde quand il parle ainsi » (*BR* : 49). Dans les deux cas, un hiatus persiste entre la littérature, représentée par Robert et Pierre, et les valeurs des parents et de la classe bourgeoise dominante. À nouveau, la « vie intérieure » est à l'horizon, conditionnelle aux aspirations spirituelles d'un individu plutôt qu'aux impératifs économiques et de classe. Dans *La plus belle chose du monde,* c'est davantage son identité de genre sexué qui contraint Claire à évoluer à l'abri des regards de sa famille et de ses amies (*PBC* : 116-117). L'ascension du personnage dans la sphère littéraire repose en effet sur des caractéristiques propres à la quête de légitimité et d'acceptabilité des femmes dans le champ de production canadien-français du début du xxe siècle : usage d'un pseudonyme, entrée en littérature par la voie du journal, nécessité et instabilité d'une « chambre à soi ».

La rupture entre le héros et le social participe, on s'en doute, à l'activation des rouages de l'intrigue, principalement par l'insistance sur le clivage du personnage-écrivain. Pourquoi, pour qui Robert, Claire, le père Berthier et Pierre s'acharnent-ils en littérature ? Si elle ne constitue pas la trame principale de chaque récit, la question de la vocation littéraire et de son utilité cristallise en fait tout le système d'autoréférentialité des romans. La tension entre l'écriture pour soi et l'écriture pour la communauté rejoint ainsi l'autre tension entre l'intime et l'extime qui structure les textes. En ce sens, la notion de surconscience littéraire, érigée en principe structurant de la rédaction du roman, permet de mettre en relief les manifestations de la figure de l'écrivain dans la prose des années 1930 et, de façon concomitante, le développement de la veine psychologique à la même époque.

Empruntée aux conclusions de David Hayne sur la « bipolarité inéluctable » de l'écrivain canadien-français (1965), et de Lise Gauvin sur la surconscience linguistique (2000), la surconscience littéraire désigne la conscience, pour un auteur, d'être le producteur autant de son œuvre personnelle que de la littérature dans laquelle il agit – conscience qu'il est amené à interroger et à moduler dans le texte[9]. Ni réductible aux seules littératures dites minoritaires ni, à l'inverse, extensible à l'ensemble des écrivains au Québec, cette notion, historiquement variable, trouve son lieu d'expression dans les pratiques discursives, dans le creux de l'inconfort et des fulgurances que procure l'écriture en tant qu'acte de création et qu'agir dans l'espace national. Articulant les expérimentations poétiques avec l'état du champ, l'individuel avec le collectif, elle permet d'appréhender le sens

9. J'ai formulé ce concept dans un article consacré au recueil d'entretiens littéraires d'Adrienne Choquette paru en 1939, *Confidences d'écrivains canadiens-français* (2015).

de l'écriture et de la littérature tel qu'il s'incarne dans les phénomènes de réflexivité, d'intertextualité ou de métadiscursivité. Dans ce jeu de mises en abyme, elle s'inscrit dans la perspective sociopoétique élaborée par Alain Viala (1993) et Jérôme Meizoz (2004), notamment en ce qui a trait, d'une part, aux médiations entre contexte et texte et, d'autre part, aux postures qui y sont modélisées. La surconscience littéraire, en tant que prisme, traduit la condition sociohistorique des écrivains, dans le même temps qu'elle pétrit les faits de mise en scène d'un message littéraire, invitant *a posteriori* à repenser les paramètres opératoires de la triade texte-auteur-contexte et leurs fluctuations.

Dans les trois romans à l'étude, on peut débusquer cette surconscience littéraire à travers le personnage-écrivain et sa quête de sens existentiel et esthétique. Dans la mouvance des « Romans de la jeune génération », l'écriture est sous-tendue par un enjeu communicationnel. Les trois écrivains tentent de dialoguer avec un monde social, souvent incarné par un personnage. Ainsi Marthe, dans *Le feu intérieur,* centralise-t-elle le désir d'élévation sociale de Robert[10] et, *a fortiori,* de tout un ordre du monde où l'amour et l'ambition professionnelle riment avec mondanité et prestige. Ce désir de communication échoue néanmoins, notamment lorsque l'instituteur convoque en vain sa future épouse dans son processus créatif (*FI* : 81-82). Dans *Le beau risque* comme dans *La plus belle chose du monde,* la lecture représente le terreau de l'amitié entre le maître et son disciple ou entre quatre jeunes filles à la recherche de leur destin. La communion n'est pourtant pas totale, pour les uns comme pour les autres – rappelons que Pierre et le père Berthier se séparent au fil du temps et que Claire dissimule son activité créatrice aux yeux de Lucette, Nicole et Monique. Demeure alors l'écriture, comme prolongation du dialogue : « Pourquoi me complaire en ces souvenirs ? Ai-je oublié Pierre ? Jamais je ne l'ai senti si près de moi, au moment où je ressuscite ces phrases mortes » (*BR* : 35). Ce mouvement dialogique, entre amoureux, entre amies, entre professeur et élève, miniaturise une tentative plus forte de se dire par la littérature et de sortir de la contrainte de la solitude. Cependant, force est de constater l'échec relatif de cet élan communicationnel.

Conjugué à la trajectoire discontinue et à la solitude des auteurs fictifs, cet échec rend compte de la précarité de l'institution littéraire. Précarité qui s'examine par la mise en avant d'une triple temporalité caractéristique de la surconscience

10. L'élévation constitue d'ailleurs une métaphore filée récurrente chez Desmarchais : « [...] il lui faudrait un grand courage pour rompre ses chaînes, pour s'élever. Pour s'élever d'où ? vers quoi ? » (*FI* : 25).

littéraire, et qui peut être envisagée à partir de l'intertextualité. Les trois romans regorgent de phénomènes intertextuels, qui vont de la simple mention d'un texte à la citation en bonne et due forme. Hertel pousse la chose un cran plus loin, en intégrant Émile Nelligan en chair et en os au récit. Cette prolifération des références conduit à faire deux remarques. D'abord, on ne peut qu'assister à la domination de la littérature française sur tous les autres corpus nationaux, en particulier sur le corpus canadien-français. François Mauriac et Paul Bourget chez Desmarchais, Henry Bordeaux, Maurice Barrès, Jean Racine et à nouveau Bourget chez Le Normand, Stéphane Mallarmé et Paul Claudel chez Hertel ont ainsi préséance sur Olivar Asselin (*FI*), Albert Lozeau (*PBC*) et Émile Nelligan (*BR*). Encore peu imprégné du nationalisme de son professeur, Pierre résume la situation : « Tous les beaux livres viennent de France. Et le Canada, c'est une colonie » (*BR* : 44). Cette déficience des référents et du patrimoine littéraires du pays fait écho, deuxième constat, à la nécessité de produire le chef-d'œuvre de demain[11]. Tel est du moins le projet de Claire, qui ne souhaite rien d'autre que de mourir après avoir écrit un « chef-d'œuvre » (*PBC* : 246) ; ou celui de Robert, qui affirme voir dans son projet de « La Saulaie » « les indéfinies possibilités qu'il renferme : tableau de la vie québécoise, tant citadine que campagnarde. Ce sera la part dite : "couleur locale". Étude de l'âme de Réal, de ses défaillances, de ses reprises : ce sera la part psychologique » (*FI* : 159). Aussi le père Berthier se plaît-il à penser, lors de sa rencontre avec l'auteur de « La romance du vin » : « Je songe, en l'écoutant, combien je ferais volontiers le sacrifice de mon obscure raison pour qu'un génie nous fût rendu […] malgré le plaisir et l'émotion ressentis au cours de cette brève entrevue avec celui qui a été bien près d'incarner chez nous le génie » (*BR* : 105). À noter : cette idée d'incomplétude du chef-d'œuvre « Nelligan », poète dont le mythe construit depuis le tournant du XXe siècle sert d'allégorie à la littérature canadienne-française, et que reprend bien le père Berthier dans le texte d'Hertel (Brissette, 1998 et 2012). En somme, derrière les ambitions personnelles des écrivains fictifs se dessine un engagement en faveur de la littérature canadienne-française. Face à la précarité des modèles à suivre, et anticipant l'invention du chef-d'œuvre qui incarnera la réalité et les valeurs du pays, les personnages sont tracassés par cette surconscience d'être bien plus que les auteurs de leurs productions : ils sont partie prenante d'un projet national.

---

11. Cela rappelle entre autres l'obsession de la critique de l'époque, à la recherche du chef-d'œuvre pouvant dépasser *Maria Chapdelaine*. Voir Chartier (2000).

À cette histoire de la littérature clivée entre les modèles français et quelques auteurs « bien près d'incarner chez nous le génie » et à la détermination des personnages à laisser leur marque sur l'histoire succède l'échec communicationnel, mais surtout littéraire. Robert ne parvient pas à faire publier « L'inspiratrice », le roman souffrant, d'après l'éditeur, d'un manque de « couleur locale » – là encore, le rapport à la mère patrie domine. Le projet de « La Saulaie » est laissé dans un hors-texte inaccessible, à la grâce de l'imagination du lecteur, sans qu'il soit permis de voir le jeune romancier réussir d'une quelconque manière. Claire est grisée par le succès, « désaxée, l'âme nostalgique, un peu douloureuse » (*PBC*: 248). La fin du roman d'Hertel, quant à elle, est marquée par un paradoxe, puisque la littérature, socle commun des trajectoires fictionnelles et des appels au nationalisme d'Hertel, s'essouffle et se délite. De même que Pierre refuse d'embrasser la carrière d'écrivain, le père Berthier interrompt l'écriture de son journal : « Et je vais de l'avant. Je n'écrirai plus de journal. C'est la dernière fois. Un homme ne se raconte point. Il vit. Je vivrai » (*BR*: 120). Cette dernière phrase permet de rebrancher les interrogations précédentes sur l'épistémè de la vie et la notion, au croisement du fortuit et du stratégique, de surconscience littéraire. De la littérature nationale à soi, de « notre maître le passé » à une jeunesse utopiste, puis désœuvrée, l'écrivain constate l'impuissance du geste créateur et retourne son action sur elle-même. Il ne s'agit plus, pour le père Berthier et les autres personnages-écrivains, d'écrire la vie, mais de la vivre. Point de chute brutal dans l'économie du récit et, *a fortiori,* du champ littéraire, où le national est dorénavant conditionné par l'exacerbation d'une subjectivité et d'une incarnation du réel.

Force est de constater que les années 1930 constituent un territoire riche et encore inexploré en ce qui concerne la spectacularisation de la littérature, amorçant de fait l'évolution des romans du code et de la parole, dans les années 1940 et 1950, vers le roman de l'écriture, comme l'a montré Belleau ([1980] 1999). Il ressort surtout de la présente étude que l'autoréflexivité marque un jalon dans cette exploration et cette démonstration sensible de la vie, et que la citation en exergue de Bernier exemplifie éloquemment. Ce qui marque les œuvres romanesques psychologiques des années 1930, et particulièrement les titres de Desmarchais, Le Normand et Hertel, c'est ce déni de raconter de la part des personnages-écrivains, dans lequel le vague à l'âme et la révolte vont s'entrelacer jusqu'à faire trépasser le sujet littéraire. Il n'y a pas opposition, mais correspondance entre l'agir et l'être de l'écrivain, particulièrement lorsque ce dernier confesse la fin de l'écriture au moment où il s'apprête à « vivre », comme dans

Le feu intérieur et *Le beau risque*. Refus d'être le témoin, le chroniqueur de son époque et de sa propre trajectoire : rejet d'une posture d'observation, au profit d'un véritable rôle où le passeur s'hybride avec l'objet de son discours. Se mettant lui-même en scène, l'auteur renoue avec un souci de vérité qui transcende les anciens impératifs régionalistes, délaisse la peinture de mœurs et vient se loger dans une doucereuse confession, celle d'un déplacement du faux vers le vrai. De cette poétique du passage émerge une autre poétique, celle de la transmission, et que synthétise le texte de Le Normand. Plus que chez Desmarchais (amour malheureux qui s'achève sur la renaissance en solitaire du héros) et dans un même ordre d'idées que chez Hertel (relation entre maître et disciple), *La plus belle chose du monde* met l'accent sur le passage de flambeau entre différents personnages. En quête de « la plus belle chose du monde », en bref de la vie incandescente, l'individu-écrivain se dissout et est repris par la structure chorale du roman, qui laisse Lucette prendre le relais de Claire pour mesurer le poids de l'existence à venir : « 1932, 1933, 1934, 1935… Les années passent et tout arrive » (*PBC* : 249). Point final de la rencontre entre le réel et la fiction, la clausule est ici une ouverture sur un nouveau maillage du rapport à soi et au corpus littéraire national ; sur une littérature en train de se faire et dont témoignent les trois livres ; enfin, sur la possibilité d'une vie aperçue et entreprise, préparant le terrain à l'évidence de « la vie conquise » (Marcotte, 1962 : 293).

BIBLIOGRAPHIE

ARGUIN, Maurice (1989), *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération,* préface de Maurice Lemire, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Centre de recherche en littérature québécoise ».)

BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois,* Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visées critiques ».)

BERNIER, Jovette-Alice (1931), *La chair décevante,* Montréal, Éditions Albert Lévesque. (Coll. « Romans de la jeune génération ».)

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal.

BOISCLAIR, Isabelle (2000), « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », G*lobe. Revue internationale d'études québécoises,* vol. 3, nº 2, p. 125-143.

BRISSETTE, Pascal (1998), *Nelligan dans tous ses états : un mythe national,* Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

BRISSETTE, Pascal (2012), « Visite au grand écrivain et récitation d'outre-tombe : Nelligan dans *Le Beau risque* », dans Björn-Olav DOZO, Anthony GLINOER et Michel LACROIX (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 137-151. (Coll. « Interférences ».)

BROCHU, André (2006), « Quelques romanciers du moi dans la littérature québécoise des années 1950 », *Cahiers Figura,* vol. 16, p. 33-38.

CHARBONNEAU, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHARBONNEAU, Robert (1945), *Ils posséderont la terre,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930,* Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

CLÉMENT, Lucie (1934), *En marge de la vie,* Montréal, Éditions Albert Lévesque.

CLÉMENT, Lucie (1937), *Seuls,* Montréal, Éditions Beauchemin.

DÉCARIE, David (2016), « L'évolution du roman urbain (1934-1945) : du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et images,* vol. 41, nº 2 (122), p. 21-33.

DESMARCHAIS, Rex (1932), *L'initiatrice,* Montréal, Éditions Albert Lévesque. (Coll. « Romans de la jeune génération ».)

DESMARCHAIS, Rex (1933), *Le feu intérieur,* Montréal, Éditions Albert Lévesque.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (1978), *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958. Recherche d'un esprit romanesque,* Paris, Nizet.

DUMONT, Fernand (1978), « Les années 30. La première révolution tranquille », dans Fernand DUMONT, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français, 1930-1939,* Québec, Presses de l'Université Laval, p. 1-20. (Coll. « Histoire et sociologie de la culture ».)

GAUVIN, Lise (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec,* Montréal, Boréal.

GIGUÈRE, Andrée-Anne (2016), « Les écrivains de *La Relève* et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

GOLDMANN, Lucien (1970), *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard. (Coll. « Essais ».)

GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions) (2010), *Discours social,* « Fictions du champ littéraire », vol. 34.

GUAY, Patrick, et François OUELLET, « Introduction », dans François OUELLET (dir.) (2011), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec,* Québec, Éditions Nota bene, p. 5-12. (Coll. « Sciences humaines/ littérature ».)

HAYNE, David (1965), « Les grandes options de la littérature canadienne-française », *Études françaises,* vol. 1, nº 1, p. 68-89.

HERTEL, François [pseudonyme de Rodolphe Dubé] (1939), *Le beau risque,* Montréal, Bernard Valiquette.

LACROIX, Michel (2010), « "Mon petit commerce". Michelle Le Normand, femme de lettres et femme d'affaires », dans Chantal SAVOIE (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux,* Québec, Éditions Nota bene, p. 167-189. (Coll. « Séminaires ».)

LACROIX, Michel (2012), « Délires du maître : nationalisme, folie et paradoxes chez François Hertel », *Tangence,* nº 98, p. 52-72.

LACROIX, Michel, et Chantal SAVOIE (2015), « Des crises continuelles aux trajectoires continues : les transformations de la vie littéraire au Québec, 1895-1948 », *Sociologie et sociétés,* vol. 47, nº 2, p. 189-210.

LAMONDE, Yvan (2011), *La modernité au Québec,* t. 1 : *La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939,* Montréal, Fides.

LANGEVIN, André ([1953] 2014), *Poussière sur la ville,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

Lavallée, Jeannine (1936), *Koshawika,* Montréal, Rénovations, éditions littéraires et musicales.

Le Normand, Michelle [pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif], *Journal,* fonds d'archives Michelle-Le-Normand et Léo-Paul-Desrosiers, Bibliothèque et Archives nationales du Québec-Montréal, MSS26.

Le Normand, Michelle [pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif] (1937), *La plus belle chose du monde,* Montréal, Éditions Le Devoir.

Luneau, Marie-Pier (2003), *Lionel Groulx. Le mythe du berger,* Montréal, Leméac.

Mabit, Jacqueline (1945), *La fin de la joie,* Montréal, Parizeau.

Marcotte, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH.

Meizoz, Jérôme (2004), *L'œil sociologue et la littérature,* Genève, Slatkine érudition.

Ouellet, François (dir.) (2011), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec,* Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Sciences humaines/littérature ».)

Rannaud, Adrien (2015), « Poétique de la rencontre et "entravement" de la parole critique au féminin. La présence et le discours des femmes dans les *Confidences d'écrivains canadiens-français* (1939) d'Adrienne Choquette », *Études littéraires,* vol. 46, nº 1, p. 191-208.

Rannaud, Adrien (2016), « De l'amour et de l'audace. Imaginaire générique et pratique du roman chez trois écrivaines des années 1930 au Québec ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

Rannaud, Adrien (2017), « "Je veux vivre intensivement". Formes, figures et discours de la vie dans la collection "Les romans de la jeune génération" (1931-1932) », *Voix et images,* vol. 43, nº 1 (127), p. 95-110.

Robillard, Claude (1931), *Dilettante,* Montréal, Éditions Albert Lévesque. (Coll. « Romans de la jeune génération ».)

Savoie, Chantal (2014), *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du* xx*e siècle,* Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)

Servais-Maquoi, Mireille (1977), « L'aliénation en littérature. Le roman québécois ». Thèse de doctorat, Liège, Université de Liège.

Viala, Alain (1993), « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala (dir.), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, Presses universitaires de France, p. 137-220.

« C'EST TOUJOURS À RECOMMENCER, L'ÉMANCIPATION. » FRANÇOIS HERTEL ET L'OUVERTURE DES MARGES

Michel Lacroix

CRILCQ – Université du Québec à Montréal

Profondément marqué par François Hertel, qui avait été son professeur au collège de Sudbury, Jean Éthier-Blais se souviendra de lui comme d'un « maître à réfléchir » de la plus haute importance : « Pendant quinze ans, il a dominé nos lettres » (1967 : 159). Il ne circonscrit pas cette période, mais on peut raisonnablement estimer qu'il pensait aux années allant de *Leur inquiétude,* en 1937, voire des *Voix de mon rêve,* en 1934, au début du long exil parisien en 1949. Cela ferait d'Hertel l'une des figures-clés de la phase de transition, de transformation des codes, qui va des années 1930 aux années 1950. Éthier-Blais avançait d'ailleurs : « [...] c'est Hertel qui nous a fait sortir de notre provincialisme » (1967 : 167). Il ne fut pas le seul, bien au contraire, à voir dans l'auteur du *Beau risque* l'un des principaux chefs de file des années 1940. Célébrant en lui le guide qui « éclaire la nouvelle voie que cherche à se frayer notre génération », le maître qui « a ouvert toutes grandes les portes closes des temples méconnus », J.-B. Boulanger estimait en 1947, dans *Le Quartier latin,* que « des milieux les plus divers, la jeunesse est venue spontanément se grouper autour de ce prêtre » (1947 : 4). Un autre de ces jeunes étudiants, Jean-Charles Falardeau, le situait dès 1941 « au centre acoustique de toutes les symphonies littéraires contemporaines » (cité dans Éthier-Blais, 1975 : 241). Retenons en passant cette date de 1941, cruciale dans l'évolution d'Hertel. Certains, à l'instar de Gérard Pelletier (1948), dénoncèrent le « tapage-Hertel » mené par les « hertelâtres », mais la dureté même de leurs critiques dévoile la centralité de leur bête noire dans la vie littéraire québécoise de l'époque. Depuis, Hertel est tombé dans l'oubli, plus un seul de ses ouvrages n'est réédité et les études sur son œuvre, dans les vingt dernières années,

se comptent sur les doigts d'une seule main (Brissette, 2012 ; Martin-Hubbard, 2004 ; 2005 ; 2007 ; Lacroix, 2012). Il y avait eu davantage de pages publiées à son sujet dans la décennie suivant sa mort, en 1985 (Major, 1986 ; Tétreau, 1986 ; Nardout-Lafarge, 1993 ; Vacher, 1995).

Qu'un tel plongeon au purgatoire puisse succéder à une si grande importance mériterait certes une analyse plus poussée, mais je veux plutôt partir de la centralité d'Hertel pour défendre l'hypothèse qu'elle tenait, entre autres, au fait que sa trajectoire incarne avec force, peut-être plus que toute autre dans cette période, une recherche de plus en plus marquée d'originalité, la volonté sans cesse affirmée de jouer avec les codes, de les déjouer, au risque d'être pris à son propre jeu.

Quitte à schématiser une évolution n'ayant rien de linéaire, j'estime qu'Hertel, à compter de 1940-1941, délaisse les positions fortement orthodoxes de ses premiers textes pour s'engager dans une remise en question de plus en plus radicale des codes littéraires et sociaux, dans ses publications et sa posture. Cette bifurcation marquée de sa trajectoire peut, il me semble, être saisie comme « révélatrice », au sens chimique du terme, des transformations des sphères littéraire, intellectuelle et même cléricale du Québec contemporain. Pour exposer cette interprétation, j'examinerai d'abord le rapport à la filiation, aux relations maître-élèves, tel qu'il est exposé dans ses textes, puis j'aborderai le travail textuel sur les codes génériques et sur les codes discursifs ou « ensemble de codes » qui gouvernent les discours et les institutions de l'époque.

Premier ouvrage publié par Hertel, le recueil de poèmes *Les voix de mon rêve* (1934) manifeste, dès la première partie, intitulée « Voix de chez nous », l'inscription de l'auteur dans la veine régionaliste, plus précisément dans le sillage d'Albert Tessier. Les sonnets des « Croquis trifluviens », intégrés dans cette section inaugurale, renvoient en effet à trois reprises aux *Fastes trifluviens* (Tessier, 1931) de celui qui fut son préfet des études au Séminaire de Trois-Rivières, en plus de faire entendre l'écho du titre de Marie-Victorin. En clamant « Laurentides, c'est vous que je voudrais chanter » et en empruntant le nom d'un héros de la Nouvelle-France comme pseudonyme, le père Rodolphe Dubé se présente comme chantre de l'âme de la patrie, humble maillon d'une séculaire filiation historique et littéraire.

Son premier « roman », *Le beau risque,* paru en 1939, complexifie cet héritage sans toutefois le défaire. Par une structure tendant au roman à thèse, ce roman montre comment, sous la houlette du père Berthier, le jeune Pierre Martel

surmonte l'inquiétude de l'adolescence et la séduction de la vie matérialiste et anglicisée de son père, pour reprendre la lutte patriotique de son grand-père et de son professeur. Le texte valorise ainsi toujours aussi fortement la filiation historique nationale, mais l'énonciation emprunte désormais la voix du magister et s'adresse implicitement à un jeune lecteur, alter ego du héros (Brissette, 2012).

Ce dispositif éclatera dans les textes suivants, du moins dans les textes poétiques et narratifs. À compter de *Mondes chimériques* (1940), Hertel échafaude une série de textes hétéroclites, présentés comme « trilogie », dont le seul lien unificateur repose sur la relation entre Charles Lepic et Anatole Laplante. Ouvertement présentée comme fiction (j'y reviendrai), la trilogie ne reprend au *Beau risque* le lien maître-disciple que pour mieux le contester : Lepic déclare dans le second volume qu'il « aimerai[t] mieux mourir que d'avoir un disciple » (1944 : 152) et le narrateur présente le récit comme celui de l'émancipation de Laplante. Un renversement s'opère ainsi entre la primauté des aspirations collectives à l'indépendance, défendues dans *Le beau risque* et le premier essai d'Hertel, *Leur inquiétude,* et la quête d'autonomie individuelle. *Axe et parallaxes,* deuxième recueil de poèmes d'Hertel, publié en 1941, signale à sa manière ce renversement, en l'abordant du point de vue de la création littéraire. « Pourquoi toujours suivre ? » lance rhétoriquement le poème « Axe ou art poétique » (1941 : 18). Certes, il y a Paul Claudel, concède le sujet lyrique, avant de rétorquer : « S'émanciper après un autre n'est pas imiter cet autre. C'est toujours à recommencer, l'émancipation » (1941 : 18). Cette formule esquisse un idéal fort proche de celui condensé dans la maxime idéologique résumant le parcours d'*Anatole Laplante, curieux homme* : « Plus l'homme est affranchi, plus il est libre, plus il est humain. […] Ainsi pensait Lautréamont » (1941 : 162). Rompre avec les maîtres, laisser les disciples se découvrir eux-mêmes : avec cette apologie de la rupture et de la liberté, comme avec l'invocation de la figure de Lautréamont, Hertel sape les fondements du traditionalisme, de la fidélité au passé, du respect des « maîtres ». En ce sens, il participe bel et bien, quoique de façon matoise, « au réveil d'une force révolutionnaire » évoquée à son sujet par Boulanger (1947).

« Axe ou art poétique » traduit par ailleurs dans sa forme et ses questionnements l'évolution esthétique d'Hertel. Dans ce poème, comme dans tout le recueil, Hertel emploie le vers libre et tente de lui donner une courbe rythmique semblable au verset claudélien, protestant contre l'idée d'un « unique diapason » : « Nous ne sommes pas tous adaptés aux ondes de douze pieds. Je crois à la syntonisation individuelle » (1941 : 19). Sept ans plus tôt, dans *Les voix de mon rêve,* il recourrait comme un bon collégien aux mètres et strophes réguliers, alexandrins

y compris, s'attaquant à plusieurs reprises à la forme classique par excellence, le sonnet. Un autre indice de sa respectueuse soumission aux codes génériques réside dans la double référence à l'ouvrage de Pierre Lièvre, *Notes et réflexions sur l'art poétique,* dont le but était de formuler des « théorèmes esthétiques » et de « régenter le Parnasse ». Placer ses tout premiers poèmes publiés sous le signe non pas d'un art poétique spécifique, défendu par tel écrivain ou telle école, mais d'une codification des règles de la poésie redoublait le conformisme de la prosodie et de l'idéologie sous-jacente. Il y a donc eu une évolution marquée menant Hertel à bousculer « maîtres et mètres », pour reprendre la belle formule de Jacques Blais (1975 : 244).

Avec la trilogie Laplante, et tout particulièrement dans *Anatole Laplante, curieux homme,* Hertel entreprend une déconstruction plus forte encore des codes romanesques. Il s'attaque tout particulièrement à la *willing suspension of disbelief.* Le personnage de Charles Lepic apostrophe ainsi le narrateur : « Pour sûr, vous êtes Anatole Laplante. — Non, que je fis. — Quel malheur ! me dit-il comme ça. […] Est-ce que ça vous ennuierait beaucoup de vous appeler désormais, et pour moi seul, Anatole Laplante ? » (1940 : 7). Quelques répliques plus loin, ce même Lepic déclare : « D'abord, […] je ne me nomme pas Charles Lepic » (1940 : 8). Les deux protagonistes du roman sont ainsi présentés comme de purs êtres de papier affublés de masques onomastiques. Une « déréalisation » plus brutale encore s'opère dans le dernier chapitre du tome suivant, intitulé « La danse des personnages ». Le narrateur s'y présente comme l'auteur, annonce « consentir » à « être » Anatole Laplante (son propre personnage) et se lance dans une réflexivité romanesque mimant celle des *Faux-monnayeurs* d'André Gide ([1925] 1951 : 280-284) :

> Dans ces événements en apparence épars et qu'il faut bien rassembler et lier ensemble, d'une manière certes artificielle (si nous voulons qu'on tienne compte de nous dans l'histoire du roman) […] ne faut-il pas faire ressortir, à tout le moins aux intentions de la critique, que ce livre est un, en autant que la vie d'un homme peut être une ? (1944 : 156).

Enfin, dans *Journal d'Anatole Laplante,* dans le dernier chapitre, affublé du très peu romanesque titre de « Conclusion », le narrateur déclare : « Ce soir, je suis assis entre Lepic et Laplante. […] Je les regarde tour à tour, avec un air venimeux. Vous allez mourir, leur dis-je. […] Adieu Lepic, adieu Laplante ! Ça y est, vous n'êtes plus. […] Quittez donc, ô mes amis, le monde des avatars et des malentendus » (1947 : 143). Dans l'histoire du roman québécois, cette récusation de la

fable par la voix narrative elle-même est à ma connaissance la plus radicale mise en cause des codes génériques alors publiée.

Elle est d'autant plus remarquable qu'elle s'appuie sur de nombreux autres déplacements, torsions ou ruptures. Le récit d'*Anatole Laplante, curieux homme* saute ainsi allègrement d'une narration hétérodiégétique à une narration autodiégétique, attribuée à Laplante, jusqu'à ce que la voix narrative auctoriale annonce, à la toute fin, « je suis Anatole Laplante » (1944 : 162). Ce texte, présenté comme « roman », tourne régulièrement le dos à l'intrigue, tantôt par la dispersion et l'émiettement entre de multiples anecdotes et fragments narratifs, tantôt par la schématisation à outrance. Un chapitre se trouve par exemple dévolu à « Une journée de Laplante », qui narre sur le mode itératif la vie quotidienne du narrateur :

> Je mange. Moyennement. Puis c'est l'heure critique du jour, le moment par excellence de la digestion. De une heure à deux heures, je ne suis que tube digestif. […] Je me remets au travail, ou je lis. Cela dure tant que je peux tenir le coup. Il arrive que je m'endorme sur les livres des autres ou sur le mien […]. Je sors très peu. Je reçois davantage. […] Dès qu'il n'y a plus personne chez moi, je me remets à écrire ou à lire. On me dit que ma vie est ennuyeuse et sans événements (1944 : 28-29).

Évidemment, Hertel attend ici l'assentiment exaspéré du « liseur de roman ». Dans un esprit semblable mais sur un mode différent, Hertel insère, au milieu du texte, l'esquisse d'une intrigue familiale, brossée en une trentaine de pages et présentée comme « le récit objectif des grandes lignes » d'un séjour de Laplante à Québec : « […] il s'est plu à n'en tracer que les contours », précise la narration, qui signale que ce récit aurait pu être raconté « à la manière de Barrès », sinon de Balzac, « à moins qu'elle ne provienne de ce bon Taine » (1944 : 69 et 83). Toutefois, la narration valorise un autre modèle esthétique, en célébrant l'audace du jeune Jacques Trudeau, artiste fictif qui peint des toiles abstraites, où il n'y a « rien que d'hallucinantes lignes divergentes » (1994 : 110). L'illustration de la couverture, créée par Alfred Pellan, va dans la même direction et signale qu'Hertel, lui aussi, a « vomi le déchet des formes apprises » (1945a), pour reprendre la formule ouvrant son poème dédié à Léger. Désormais, la création littéraire implique une contestation des règles, des repères formels, des conventions.

On peut rattacher à cette nouvelle conception esthétique le brouillage des frontières entre les genres. À compter de *Mondes chimériques,* l'œuvre d'Hertel plonge joyeusement dans l'hybridité et l'invention formelle. Cela est

particulièrement net dans le cas de la confusion entre roman et essai, narration et enchaînement enthymématiques, qu'Hertel développe tout au long de la trilogie Laplante ; ce phénomène a d'ailleurs été l'objet d'analyses (Desbiens et Décarie, 2016 ; Guay et Lacroix, 2016), aussi ne ferai-je qu'ajouter à ce sujet que d'autres types de textes sont impliqués, dans cette trilogie : les contes et l'histoire contre-factuelle dans *Mondes chimériques,* le journal et l'autobiographie dans *Journal d'Anatole Laplante.*

L'hybridité touche aussi la poésie. *Axe et parallaxes* s'ouvre sur une lettre à Claudel (1941 : 9-12) et rassemble, entre autres, un « Dialogue » poétique entre « Âme et corps », un poème intitulé « Journal » (1941 : 91-98) et fortement narrativisé, trois « poèmes dramatiques », dont un met en scène le personnage de l'Auteur et celui, double, d'Adalbert Martin, qui poursuit un dialogue intérieur entre « Martin et Adalbert » (1941 : 149-168). Tout cela se termine avec une « Prière pour les philosophes » (1941 : 171-172), qui reprend le thème ouvrant l'art poétique d'Hertel : « Je crois que la métaphysique et la poésie ne font qu'un » (1941 : 15).

Les tonalités elles-mêmes se trouvent, sinon brouillées, du moins brutalement juxtaposées, par le passage d'un *ethos* docte et parfois même pontifiant à un décalage ironique, voire à un comique biscornu. Après avoir dressé la défense de la libre prosodie, dans son « Art poétique », Hertel lance en guise de boutade : « Et puis, vous pourrez toujours traduire mon œuvre en alexandrins » (1941 : 20). Au poème suivant, « Parallaxe du moi », tout en adressant à Dieu une abstraite célébration : « Je glisse à travers vous dans la limite de mon temps. […] et ma succession ne crée pas en vous de points de repère. Adam et moi, en vous, dans le même moment », il glisse la métaphore suivante : « vous, que j'ai trompé, à qui j'ai volé des billes pour jouer pendant que vous soutenez le monde » (1941 : 23 et 28). « Géométrie de Montréal » pousse plus loin encore le décalage entre le sublime et le trivial, sautant de « Ô rutilance ! Incomparables entrailles d'un matin mûr. Comment vider le mot, toucher l'essence » (1941 : 156) et de « j'aurais voulu enfanter Montréal, la créer du dedans […] ressusciter Ville-Marie, sur le ventre de Montréal ajustée, En un seul et unique moment » (1941 : 163) à « Montréal. Je l'aime moi, cette ville. Elle me ressemble. C'est une ville avec des souliers rouges. […] Cité des klaxons et des chiens chauds… » (1941 : 161) et à « tous boivent le même Coca-Cola : Ça c'est un lien social » (1941 : 162).

Particulièrement déstabilisant dans des poèmes aux aspirations philosophiques, ce type de décalage constitue sans doute la pointe la plus voyante de

la quasi systématique déconstruction des codes entreprise par Hertel à partir de 1940. Dans sa très étonnante conférence « Introduction à un essai sur l'humour », Hertel associait directement la blague et le refus : « Chaque fois qu'un homme provoque le rire, c'est toute une forme de conventionnel, voire de civilisation qui est mise en question » (1943 : 12). Offensive quasi systématique, ai-je précisé, parce que cette déconstruction opère essentiellement dans le cadre d'un système des genres, d'une division du travail discursif qui ne confond pas radicalement poèmes, récits et essais. D'ailleurs, les œuvres « du même auteur » se rangent encore et toujours dans ces cases génériques, plutôt que de s'aligner chronologiquement. Plus spécifiquement, ce jeu sur les codes ne touche jamais l'essai « doctrinal », politique ou philosophique. Entre *Leur inquiétude* en 1936, *Pour un ordre personnaliste* en 1942 ou *Nous ferons l'avenir* en 1945, on ne constate pas de transformation majeure dans les références fondamentales (essentiellement thomistes), le mode d'enchaînement argumentatif ou l'*ethos* « magistral ». Pas de rupture de ton ni de brouillage des repères génériques dans ces textes. De même, on pourrait avancer que les positions fondamentales d'Hertel ne changent pas, articulant personnalisme et nationalisme dans une perspective axée sur l'essor culturel, l'audace et la jeunesse, laquelle défend l'idée d'indépendance dès 1936 (Martin-Hubbard, 2007).

Une scission inédite dans la trajectoire des polygraphes québécois s'opère alors, qui fait de l'essayiste-philosophe un constructeur de systèmes, un producteur de discours doctrinaux, sérieux et cohérents, fondés sur un *ethos* « magistral », et de l'écrivain, poète ou romancier, un imprévisible explorateur de formes, qui s'attaque aux conventions et aux idées reçues. Hertel va plus loin encore, jusqu'à soumettre ses propres idées au travail du texte, aux opérations de déplacement, de condensation et d'opacification que ce travail peut impliquer. Dans *Mondes chimériques,* par exemple, il réécrit à la fois le chemin de la Croix et le récit de la Passion[1], très étonnante entreprise pour un auteur qui était encore jésuite, dans la mesure où cela transforme la Bible en intertexte comme un autre, alors qu'il s'agit du système de codes par excellence pour un ecclésiastique (*a fortiori* un ecclésiastique québécois vivant en 1940). Dans *Anatole Laplante, curieux homme,* il fait du plaidoyer pour l'indépendance le discours d'un Lepic « en proie au délire » fantasmé par Laplante dans l'un de ses rêves, et expose dans ce rêve une déroutante pulsion de mort, laquelle plonge ses racines dans « tout ce qui fait

1. Dans « Barabbas » (1939 : 33-43) et « Le chemin de la croix de Charles Lepic » (1939 : 72-87).

l'histoire d'une nation […] : les viols, les assassinats, les rapines » (1944 : 120). Le rêve et l'envolée patriotique se terminent significativement par un naufrage. Folie et nationalisme se trouvent conjugués, profondément liés, et cette liaison est envisagée, ouvertement, sur un plan symbolique et textuel, comme « délire textuel », jeu littéraire avec l'imaginaire de la folie. Ce faisant, Hertel « expose » comme romancier les peurs et les fantasmes minant ses propres positions comme essayiste.

Le non-dit de la doctrine et ses zones d'ombre deviennent un matériau littéraire. Seul Éthier-Blais, à ma connaissance, a souligné cet aspect, notant qu'« Hertel est l'homme qui, tout en étant nationaliste […] ne se laissera jamais dépasser […] par une doctrine […]. Il est trop intelligent, trop ironique […]. Il est l'homme du jugement non de l'adhésion » (1967 : 167). L'articulation des thèmes de l'exil et de la folie, avec le discours nationaliste et le mythe de l'écrivain maudit, accomplie par Hertel, effectue par ailleurs une reconfiguration majeure de ces éléments, proche de celle qu'effectueront plus tard par les Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu ou Gaston Miron, sans cependant qu'il y ait de lien direct entre les deux. Quoi qu'il en soit, la dissociation entre prise de position doctrinale et écriture romanesque est à mon avis le point culminant de la remise en question des principes littéraires et intellectuels qui avaient jusqu'alors dominé.

Ce passage d'une sage orthodoxie à une hétérodoxie croissante, passage qui bouscule aussi bien les éléments formels et les conceptions de l'art que des aspects centraux du catholicisme et du nationalisme, correspond à des changements majeurs dans la posture et le statut d'Hertel, comme dans les lignes de force du champ littéraire québécois. Un certain mystère plane toujours sur les circonstances exactes et les dates, mais on sait que le père Rodolphe Dubé, exilé à Sudbury en 1941, parvient à redevenir simple prêtre vers 1944, quittant l'ordre des Jésuites selon les règles du droit canon et sans polémique publique (le scandale demeurant ainsi objet de discours privés), allant même jusqu'à vivre en appartement indépendant et à organiser des conférences annonçant une université libre, en 1945 et 1946, avant de quitter définitivement l'Église lors de son exil en France. Cette progressive décléricalisation était sans nul doute impossible, avant la Deuxième Guerre mondiale, comme le signale l'exemple *a contrario* de Louis Dantin, qui dut s'exiler après avoir défroqué. La « laïcisation » d'Hertel, accomplie au moment même où il occupe une position centrale dans la vie intellectuelle et littéraire québécoise, n'aurait pas été possible sans la levée de multiples contraintes, sans la reconfiguration de la sphère publique et du champ littéraire.

Les nombreuses études sur *La Relève* et *La Nouvelle Relève* n'ont pu manquer de souligner le fait que ce groupe d'écrivains put défendre une conception moderne de la création littéraire, y compris le poème en vers libres, en l'articulant au cadre catholique du néothomiste de Jacques Maritain. Le prestige atteint par ce groupe, concrétisé par le succès des Éditions de l'Arbre, éditeur ayant le plus important capital symbolique des années 1940, semble reproduire l'hétéronomie antérieure en ce qui a trait aux injonctions de l'Église catholique ; or, dans la pratique littéraire comme dans les principes exposés, l'art n'est plus soumis à la défense et illustration du catholicisme, il opère sur un plan distinct, autonome (Facal, 2013 ; Vanderpelen-Diagre, 2007). Par ailleurs, ce sont tous des laïques : il n'y a pas, parmi eux, d'ecclésiastiques directement soumis à la hiérarchie cléricale. Par conséquent, on peut avancer, quitte à schématiser, que *La Relève* et *La Nouvelle Relève* contribuent à « laïciser » le champ littéraire. D'autre part, le principal groupe rival sur la scène littéraire de l'entre-deux-guerres est celui d'*Amérique française,* revue à laquelle Hertel participe dès les débuts et dont il fut directeur, de février 1946 à l'été 1947. Or, en ce qui a trait à la religion, la revue maintient un silence éloquent[2], qui signale que la littérature n'a absolument rien à voir avec la religion. Il y a certes d'autres pôles, d'autres revues, d'autres éditeurs, dont certains vont d'autant plus fortement maintenir la défense d'une littérature catholique hétéronome qu'ils auront les appuis institutionnels (donc financiers) pour survivre à la crise éditoriale de 1948 (*Revue dominicaine, Les Carnets viatoriens,* Fides). Néanmoins, les années 1940 marquent une phase nouvelle de l'histoire littéraire québécoise, correspondant à un « évidement interne du dogmatisme catholique » (Warren, 2012), voire à sa mise à l'écart, dans le cas d'*Amérique française* et des petits éditeurs avant-gardistes (Les Cahiers de la file indienne, Erta, Mithra-Mythe). Il est hautement significatif, à cet égard, qu'Hertel s'attache à la revue littéraire la plus éloignée de l'Église, dès 1941, alors qu'il était encore jésuite, et plus significatif encore qu'il en vienne à la diriger.

Parallèlement, sur le plan des pratiques elles-mêmes, la période de 1934 à 1947 est marquée par la remise en question des codes génériques, aussi bien pour la poésie que pour le roman et les récits brefs (dans ces deux derniers cas,

2. À titre indicateur : on ne trouve aucune occurrence du syntagme « littérature catholique » dans ses pages, de 1941 à 1964, et deux occurrences seulement de l'expression « écrivain catholique », la première, en 1947, dans un pastiche de Valdombre, texte où on l'imagine se dresser polémiquement, en tant qu'écrivain « catholique », contre « une certaine grrrandre revue publiée par quelques frais chiés d'Outremont » : « Encore un plagiat », *Amérique française,* vol. VI, nº 4, avril 1947 (sous la direction d'Hertel donc), p. 35.

Amérique française fut un vecteur majeur des explorations formelles). Sur la scène picturale, les transformations sont plus radicales encore. Or, Hertel est aussi un acteur de ce champ, fortement lié aux remises en question de plus en plus radicales de l'académisme dominant les institutions jusqu'au début des années 1940. Une analyse plus poussée de ces liens serait profitable, car ils sont fort riches. Je vais me contenter de signaler quelques indices de cette complexité. Proche de Pellan, surtout, qui illustra la couverture d'*Anatole Laplante, curieux homme,* et dont il fit l'éloge dans un compte rendu d'*Amérique française,* le classant « parmi les plus grands, non seulement au Canada, mais dans le monde entier » (1946 : 62), Hertel fut un temps en étroite relation avec Paul-Émile Borduas. Il fut ainsi membre du jury, avec Borduas, Pellan et Maurice Gagnon, à l'exposition des Sagittaires, en mai 1943. Il collabora également au collectif consacré à Fernand Léger, publié aux Éditions de l'Arbre (Couturier, 1945), en plus d'être l'auteur de poèmes dédiés à Léger, Pellan et Borduas (Hertel, 1945b) et d'un important essai sur l'art abstrait (1942b), qui servit de référence pour le premier grand texte théorique de Borduas (1943). On peut donc, comme Guy Robert (1973 : 61-63), reconnaître en lui l'un des principaux animateurs de la révolution picturale de la période. Si l'on simplifie un processus complexe, on peut affirmer que l'évolution d'Hertel montre qu'en 1945-1947, au Québec, l'hétérodoxie domine la vie littéraire et culturelle et la rupture des codes est devenue le nouveau code[3] (d'où la tendance d'Hertel à surjouer les effets de rupture, pour accompagner ce mouvement ou en être à la tête).

3. C'est pourquoi, du point de vue développé par André Belleau, dans *Le romancier fictif* ([1980] 1999), on ne peut que voir en Hertel un exemple parfait de « roman du code » ; sur ce plan, l'analyse d'Élisabeth Nardout-Lafarge (1993). Toutefois, on peut aussi proposer une autre interprétation qui fait des romans d'Hertel des textes menant à la déconstruction des codes, et non pas à la reconduction des codes sociaux et littéraires dominants.

BIBLIOGRAPHIE

Belleau, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif,* Montréal, Éditions Nota bene.

Blais, Jacques (1975), *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944,* Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

Borduas, Paul-Émile (1943), « Manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française,* vol. II, nº 4 (janvier), p. 31-44.

Boulanger, J.-B. (1947), « François Hertel. Témoin de notre Renaissance », *Le Quartier latin,* 14 février, p. 4.

Brissette, Pascal (2012), « Visite d'écrivain et récitation d'outre-tombe : Nelligan dans *Le Beau risque* », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration,* Rennes, Presses de l'Université de Rennes, p. 137-151. (Coll. « Interférences ».)

Couturier, Marie-Alain, *et al.* (1945), *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

Desbiens, Marie-Frédérique, et David Décarie (2016), « Le roman essai ». Texte présenté au colloque « Œuvres frontières et hybridité formelle dans la littérature québécoise (1934-1947) », Université du Québec à Montréal, 10 mai. Inédit.

Éthier-Blais, Jean (1967), « François Hertel. Le train sifflera deux fois », dans *Signets,* Montréal, Le Cercle du livre de France, p. 159-174.

Facal, Cécile (2013), « La vie la nuit. Robert Élie et l'esthétique catholique de *La Relève,* entre modernité et antimodernité (1834-1950) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

Gide, André ([1925] 1951), *Les faux-monnayeurs,* Paris, Gallimard.

Guay, Élyse, et Michel Lacroix (2016), « Saillies et paradoxes : *Amérique française* et l'*ethos* du moraliste bouffon », *Voix et images,* vol. 41, nº 2, p. 67-81.

Hertel, François (1934), *Les voix de mon rêve,* Montréal, Éditions Albert Lévesque.

Hertel, François (1936), *Leur inquiétude,* Montréal, Éditions A. C. J. C./Éditions Albert Lévesque.

Hertel, François (1939), *Le beau risque,* Montréal, Éditions Bernard Valiquette/Éditions A. C. F.

Hertel, François (1940), *Mondes chimériques,* Montréal, Éditions Albert Valiquette.

Hertel, François (1941), *Axe et parallaxes,* Montréal, Éditions Variété.

HERTEL, François (1942a), *Pour un ordre personnaliste,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

HERTEL, François (1942b), « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », *Amérique française,* vol. II, nº 3 (novembre), p. 8-16.

HERTEL, François (1943), « Introduction à un essai sur l'humour », *Amérique française,* vol. III, nº 18 (décembre), p. 4-15.

HERTEL, François (1944), *Anatole Laplante, curieux homme,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

HERTEL, François (1945a), *Nous ferons l'avenir,* Montréal, Fides.

HERTEL, François (1945b), *Cosmos,* Montréal, Éditions Serge Brousseau.

HERTEL, François (1946), « Livres reçus à la rédaction », *Amérique française,* vol. V, nº 4 (avril), p. 62.

HERTEL, François (1947), *Journal d'Anatole Laplante,* Montréal, Éditions Serge Brousseau.

LACROIX, Michel (2012), « Délires du maître : nationalisme, folie et paradoxes chez François Hertel », *Tangence,* nº 98 (hiver), p. 57-72.

MAJOR, Robert (1986), « François Hertel : bilan provisoire d'un destin d'écrivain », dans Cécile CLOUTIER-WOJCHIECHOWSKA et Réjean ROBIDOUX (dir.), *Solitude rompue,* Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 267-278. (Coll. « Cahiers du CRCCF ».)

MARTIN-HUBBARD, Marie (2004), « François Hertel, témoin et participant des grands débats des années trente au Québec ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.

MARTIN-HUBBARD, Marie (2005), « Incursion personnaliste chez les thomistes canadiens-français des années 1930 et 1940 : l'exemple de François Hertel », *Mens,* vol. 6, nº 1, p. 29-67.

MARTIN-HUBBARD, Marie (2007), « François Hertel, champion du nationalisme groulxien dans les années 1930 et 1940 », *Bulletin d'histoire politique,* vol. 16, nº 1, p. 271-286.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1993), « La mise en scène de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin », *Études françaises,* vol. 29, nº 1, p. 77-95.

PELLETIER, Gérard (1948), « L'adolescence d'Anatole Laplante », *Le Devoir,* 17 janvier, p. 9.

ROBERT, Guy (1973), *L'art au Québec depuis 1940,* Montréal, La Presse.

Tessier, Albert (1931), *Fastes trifluviens : tableaux d'histoire trifluvienne sous le Régime français,* Trois-Rivières, Société d'histoire régionale.

Tétreau, Jean (1986), *Hertel, l'homme et l'œuvre,* Montréal, Pierre Tisseyre.

Vacher, Laurent-Michel (1995), *Découvrons la philosophie avec François Hertel,* Montréal, Liber.

Vanderpelen-Diagre, Cécile (2007), *Mémoire d'y croire. Le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960),* Québec, Éditions Nota bene.

Warren, Jean-Philippe (2012), « Apostolat, transcendance, dialogue : réflexions autour de la critique littéraire catholique québécoise de 1935 à 1955 », *COnTEXTES,* n° 12, http://contextes.revues.org/5586

JOUER LE THÉÂTRE DE PAUL CLAUDEL

Lucie Robert

CRILCQ – Université du Québec à Montréal

À l'automne 1929, la troupe française d'Ève Francis, alors en tournée montréalaise, connaît un échec retentissant avec sa production de *L'otage* de Paul Claudel, joué au prestigieux théâtre His Majesty's. La critique s'interroge. Dans *La Lyre,* revue spécialisée dans le compte rendu des arts de la scène, Rodrigue Leblanc demande : « Comment comprendre, par exemple qu'une pièce comme *L'Otage,* véritable apologie de la foi chrétienne, ait été saluée froidement par le public montréalais ? » (1929-1930 : 15). Il répond lui-même : « Cela tient probablement à ce que son auteur, Paul Claudel, passe pour inaccessible aux intelligences moyennes [alors que, de son point de vue, il s'agit d']un drame populaire qui remue des sentiments profondément humains. » Puis, il conclut : « Le théâtre français se meurt. » À sa manière, et dans le langage du temps, l'article de Leblanc soulève trois questions importantes : a) qu'est-ce qu'un théâtre chrétien ?, b) qu'est-ce qu'un théâtre de qualité ?, c) quel est l'avenir du théâtre français à Montréal ?

Ces questions ne sont pas nouvelles. En 1929, il y a déjà plusieurs années que la situation du théâtre français à Montréal préoccupe la critique. Si « [l]e théâtre français se meurt », comme le prétend Leblanc, c'est d'abord faute de salles – la plupart des salles de théâtre ayant été converties en cinémas au cours de la décennie qui précède (1920-1929) –, mais aussi faute d'un public compétent, c'est-à-dire d'un public intéressé par le théâtre d'art, comme on l'appelle alors pour le distinguer du théâtre commercial, et peut-être aussi faute de comédiens qui puissent interpréter autre chose que du mélodrame, du grand-guignol ou du boulevard. L'année même de la visite de la troupe de Francis (1929) est pourtant fondée la troupe du Théâtre Stella, composée des meilleurs comédiens montréalais, préoccupés justement de la survie du théâtre français, mais toujours coincés dans la logique d'un théâtre commercial obligé de faire ses frais

et donc de remplir les salles. En outre, le théâtre est très vivement ébranlé par la crise économique. L'on sent que la troupe du Théâtre Stella connaît de vives difficultés à faire face à l'appauvrissement du public, à l'augmentation des coûts de production et à la concurrence du cinéma. Cette troupe aura vécu cinq ans, de la saison 1929-1930 à la saison 1934-1935, avant que la salle soit elle aussi convertie en cinéma. C'est au moment où le Théâtre Stella ferme ses portes que la critique ressent le plus vivement le sentiment que le théâtre français à Montréal est, pour ainsi dire, mort avec lui. Cette « mort du théâtre » désigne ainsi la quasi-disparition du théâtre commercial, seule forme de théâtre professionnel à Montréal depuis la fin du XIXe siècle, que ce soit dans sa version populaire (du mélodrame au burlesque) ou dans sa version bourgeoise (du boulevard au drame). De l'année 1937, le critique de *La Presse* Jean Béraud écrira : « […] c'est l'année des spectacles contremandés, des choses qui n'arrivent pas… » (1958 : 224). Reste alors la radio, affamée de techniciens, d'acteurs et de scripteurs pour assurer, tout en le phagocytant, la survie d'un milieu professionnel qui se produit de plus en plus rarement sur scène. Restent aussi quelques troupes d'amateurs qui portent le flambeau dans les collèges, les salles paroissiales ou les salles d'association : « […] le théâtre comme art trouvera le salut chez les amateurs », avait d'ailleurs prédit Béraud (1932 : 53).

Parmi ces amateurs, il faut compter les professeurs de collège, membres du clergé, et leurs élèves. Toutefois, on ne saurait restreindre l'activité des amateurs à ces activités de nature parascolaire. Car, à partir de 1937, nous assistons à ce que Gilbert David appelle une « offensive du théâtre théocentrique » (1998), c'est-à-dire à une intervention massive du clergé dans le domaine du théâtre. Ayant depuis peu renoncé à la censure directe en matière de théâtre, le clergé doit trouver ou concevoir un répertoire convenable aux catholiques, répondant à la fois à ses propres exigences morales et aux exigences esthétiques du public. L'idée générale est de soustraire le public à l'emprise des hommes d'affaires, de relever le niveau de la culture populaire et de supplanter les artistes de la scène professionnelle. On empruntera ainsi aux dramaturges catholiques européens : Henri Ghéon, Henri Brochet et Léon Chancerel, dont le théâtre exprime la nostalgie d'un Moyen Âge imaginaire qui rappelle en même temps l'Église et le théâtre des premiers temps, cette époque où les mystères religieux animaient les parvis d'église.

Les textes de Ghéon sont joués régulièrement sur les scènes des collèges depuis le milieu des années 1920. La simplicité de la scénographie que ces pièces exigent et leur caractère édifiant conviennent particulièrement bien aux

amateurs des maisons d'enseignement. La volonté d'élargir le public et de sortir des établissements d'enseignement conduit par ailleurs une partie des clercs à privilégier les jeux scéniques et les chœurs parlés, conçus spécifiquement pour faire passer un message didactique par des moyens spectaculaires. Ainsi en est-il du *Jeu de celle qui la porte fit s'ouvrir* du jésuite Louis Barjon, qu'Émile Legault monte sur le parvis de l'église de Saint-Laurent en 1937 devant un public de 6 000 personnes, production qui marque les débuts de ce qui deviendra peu après les Compagnons de saint Laurent. Il y a là une certaine conception du théâtre communautaire à grand déploiement, destiné à renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe. Toutefois, le jeu scénique n'est qu'indirectement apparenté à la pratique usuelle du théâtre, dont il se distingue par sa composition en tableaux qui favorise la dissolution de l'action dramatique et par conséquent celle de la mimésis, par sa scénographie souvent multidisciplinaire, convoquant la musique, la danse, le chant, le mime, dans des spectacles souvent donnés en plein air et surtout, sans doute, par sa visée qui ne s'inscrit pas dans la logique de la modernité esthétique.

Aussi paraît-il pertinent de s'interroger sur les enjeux que soulèvent, en cette matière, les nombreuses productions du théâtre de Claudel qui occupent les scènes d'amateurs en ces années où la crise économique ébranle les assises du théâtre professionnel. Car ce théâtre, bien qu'il soit catholique, n'est ni liturgique ni de pure édification. Il n'est fondé sur aucune vie de saint ou épisode de l'histoire sainte, et il n'est pas sans s'aventurer dans ce que Gérard Joulié appelle « l'irruption freudienne du sexe dans la religion et l'érotisation du monde en général » (2007 : 36). En France même, les catholiques se sont longtemps montrés méfiants devant les doutes et les interrogations de cet écrivain converti, dont l'orthodoxie s'affirme pourtant « dans ses grands drames, comme celle d'un temps très reculé, le XVIe siècle espagnol dans *Le soulier de satin,* le moyen-âge dans *L'annonce faite à Marie* » (Hue, 2007 : 23).

QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE CHRÉTIEN ?

Le père Antonin Lamarche met en scène deux pièces de Claudel présentées en première canadienne : *Tête d'or* au Séminaire de Joliette, en 1937, et *L'annonce faite à Marie* au Collège Bourget de Rigaud, en 1939. Nous ne savons pas grand-chose de ces deux productions, sinon qu'elles sont jouées par les élèves et que les rôles féminins sont interprétés par des acteurs travestis. Lamarche était professeur au Séminaire de Joliette au moment de la création de *Tête*

d'or et professeur au Collège Bourget au moment de celle de *L'annonce faite à Marie*. Entre les deux dates, il avait séjourné à Paris pour préparer une licence de lettres et étudier le théâtre des amateurs catholiques en association avec les Compagnons des Jeux, de Brochet, mais aussi pour se familiariser avec l'activité théâtrale parisienne. Il est donc probable que les deux productions de Claudel signées par Lamarche aient présenté une esthétique assez distincte et que la seconde ait été mieux maîtrisée que la première. Rémi Tourangeau, qui fut l'élève et le collègue de Lamarche, mais d'un Lamarche plus âgé, précise en effet que, de manière générale, les mises en scène de Lamarche étaient « axées sur la formation d'acteurs, la mise en accord des composantes de la représentation et l'originalité des décors » (1987 : 76). Il écrit également que ce travail révélait « un goût presque wagnérien dans l'interprétation des classiques, qu'il [Lamarche] a toujours cherché à faire déborder de leurs cadres traditionnels » (1987 : 76). Il est vrai que les quelques illustrations et photographies qui accompagnent les programmes de spectacle confirment la présence d'un travail conjuguant plusieurs disciplines artistiques (musique, danse, beaux-arts) et faisant appel à des professionnels de renom.

Les quelques articles de périodiques qui paraissent à l'occasion de ces productions font ressortir le premier des enjeux qu'avait déjà définis Rodrigue Leblanc en 1929. Qu'est-ce en effet qu'un théâtre chrétien ? En juin 1937, dans *Les Carnets du théologue,* le frère Denis Périgord fait état de ce qu'il nomme « le mouvement actuel du théâtre religieux ». Il écrit : « Sur les tréteaux, comme dans le reste de la vie, IL N'Y A PLUS DE PLACE POUR LE PROFANE. C'est la leçon du théâtre religieux » (1937 : 68). Cette affirmation péremptoire est immédiatement suivie d'une discussion sur la nature de ce théâtre, et, s'agissant de Claudel, il conclut : « Le poète qui s'est le plus rapproché de la formule idéale du théâtre religieux, à notre époque, semble bien avoir été Paul Claudel » (1937 : 70). Le « semble bien avoir été » révèle cependant une hésitation qu'ils sont quelques-uns à partager à l'époque ; on trouve plusieurs autres articles qui comparent le théâtre de Claudel à celui de Ghéon au profit du second. Ainsi le père Gaston Pinard écrit-il dans *Les Carnets viatoriens* : « [...] le Théâtre Chrétien est renoué au mystique Moyen-Âge et la gloire en reviendra à Henri Ghéon » (1941 : 277).

L'annonce faite à Marie, dans la mise en scène de Lamarche, est reprise plusieurs fois par la suite, notamment en mai 1942, au Collège Bourget, puis en

juillet de la même année, au profit des étudiants et des étudiantes en vacances[1], et précédée d'une conférence sur Claudel prononcée par Mgr Paul-Émile Léger, alors vicaire général de Valleyfield. À cette occasion, Roger Duhamel revient sur la question du théâtre religieux : « Le théâtre de Claudel est religieux, parce qu'il ne cherche pas à l'être. Il se contente d'être largement, puissamment humain » (1942a : 2). Ainsi se poursuit le débat pendant près d'une décennie. La critique jouera d'abord le théâtre de Claudel contre celui de Ghéon, selon que l'on préfère le théâtre poétique ou le théâtre communautaire, mais en mettant en valeur la vision chrétienne qui anime le poète. Progressivement, et bien que la dimension religieuse soit constamment réaffirmée, c'est le caractère poétique de l'œuvre qui s'imposera, ce qui témoigne du même effet de réfraction qui permet, à la même époque, aux écrivains de *La Relève* puis de *La Nouvelle Relève* de s'affranchir d'une pensée dogmatique sur la question religieuse. C'est ainsi que le théâtre de Claudel devient l'un des objets privilégiés de la critique littéraire et dramatique, jusques et y compris dans un ouvrage comme *Connaissance du personnage* (1944) de Robert Charbonneau, qui consacre deux longs chapitres à cet auteur.

QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE DE QUALITÉ ?

En mai 1939, André Audet met en scène *L'annonce faite à Marie* au Théâtre du Gesù, avec les élèves les plus avancés de l'école de diction de sa mère, madame Jean-Louis Audet, née Yvonne Duckett[2]. À propos de cette production, Dostaler O'Leary, alors critique de théâtre à *La Patrie,* écrit : « […] il me semble que monter une pièce de Claudel soit une gageure et cette gageure, le Cercle dramatique de madame Jean-Louis Audet l'a brillamment gagnée » (1939 : 17). C'est donc à propos de cette production qu'émerge le deuxième enjeu soulevé par Leblanc : qu'est-ce qu'un théâtre de qualité ? Dans les pages du *Devoir,* Lucien Desbiens décrit le spectacle :

> La mise en scène avait été soigneusement réglée par André Audet qui se montre le précieux collaborateur de sa mère et à qui le théâtre doit déjà de remarquables créations. Le décor, de Jacques Pelletier, était, dans sa sobriété, une originale réussite. Avec le seul secours des draperies, de « bribes » de

1. Le féminin est dans le communiqué de presse qui paraît dans les pages du *Devoir* le 6 juillet 1942, p. 4.

2. Sur cette école, on lira Dagenais (1974) et Gold (1944).

> décors, le tout savamment servi par la lumière, le jeune artiste a su donner de la couleur locale à son décor.

Cette description est précédée d'un jugement plus global: « Un nouvel effort méritoire et qu'il convient de signaler particulièrement vient d'être tenté avec succès pour le *relèvement du théâtre* » (1939: 3. Je souligne). Cette insistance sur le caractère sobre et dépouillé des décors prend une valeur particulière si l'on considère que, encore en 1942, dans ses « Réflexions sans malice », Duhamel se plaindra de ce que « [p]our certaines gens, il n'y a que le déploiement de la mise en scène, le luxe plus ou moins frelaté des décors, la variété des costumes et des toilettes qui importent. Ils se croient toujours au cinéma » (1942a: 2). De même, on notera le commentaire de O'Leary qui mentionne dans *La Patrie* que « [l]a troupe a joué sans emphase, sans exagération, sans tomber dans le pathos » (1939: 17).

Ce sont de semblables commentaires qui se lisent dans les journaux à propos des quatre productions que Ludmilla Pitoëff signe entre 1942 et 1946 avec les Compagnons de saint Laurent. Alors réfugiée à New York, Pitoëff avait été invitée par une troupe, la Comédie de Montréal, à présenter le *Vray procès de Jeanne d'Arc* au Monument-National en janvier 1942[3]. Le père Legault, directeur des Compagnons de saint Laurent, lui propose alors de jouer avec sa troupe *La fille du sultan* de Ghéon. Pitoëff le convainc de renoncer à la pièce de Ghéon, qu'elle trouve insipide, et de présenter plutôt *L'échange* de Claudel, avec Margot Groulx et Jean-Louis Roux, qui partageraient les rôles principaux avec elle. La critique est unanime à saluer la qualité de la production scénique et les transformations que cette production de Claudel marque au regard des pratiques habituelles de la scène montréalaise: dépouillement du jeu, simplicité, abandon du cabotinage, décors et costumes réduits au strict minimum. Maurice Huot écrit: « Ce n'est pas souvent qu'il est donné aux Montréalais d'assister à un spectacle de la qualité de celui qu'on nous présentait hier soir, à l'Ermitage. [...] Les Montréalais sont peu habitués à de tels mets » (1942: 4). O'Leary ajoute: « [...] même ceux qui ne digèrent pas Claudel – et il y en a – ne peuvent manquer d'assister à la représentation de *L'Échange,* s'ils aiment véritablement le théâtre,

---

3. La pièce, écrite par Georges Pitoëff avec la collaboration de René Arnaud, agrégé d'histoire, à partir des minutes du procès de Jeanne d'Arc, avait été créée dans une mise en scène et des décors de Georges Pitoëff au Théâtre des Arts de Paris le 24 mai 1929. Ludmilla Pitoëff y tenait le rôle-titre. Elle sera également présentée à l'émission *Radio-théâtre français,* sur les ondes de CKAC, le 12 février 1942.

le beau, l'insurpassable théâtre comme il nous est donné bien peu souvent d'en avoir à Montréal» (1942 : 16). Car les avis sont partagés sur le choix de la pièce. Ainsi, dans *Amérique française,* Paul Toupin proteste de ce que «*L'Échange* n'a pas la sévère beauté de *L'Otage,* ni sa puissance lyrique, ni la clarté de ses exposés dogmatiques [présentant au contraire] ce que représente toute œuvre de Claudel : une bordée de phrases ou très longues ou très brèves, ou très claironnantes, ou très atones [...] de belles trouvailles et d'énormes platitudes» (1942 : 46). Six mois plus tard, Pitoëff présente encore *L'annonce faite à Marie* au Gesù, «magnifiquement secondée» (le mot est de Duhamel – 1942b : 4) par les Compagnons de saint Laurent. Duhamel précise : «Aucun souci de mise en scène réaliste ; quelques objets suffisent à créer l'atmosphère, avec une vérité beaucoup plus authentique que n'y parvient le réalisme du théâtre bourgeois» (1942b : 4). Enfin, en décembre 1943, elle présente *L'otage* à la salle du Gesù et obtient semblable éloge : «Ludmilla Pitoëff a fait une belle œuvre de culture tout en réussissant un spectacle d'une haute valeur artistique», écrit Marcel Raymond (1943 : 9).

À la lecture des journaux domine l'idée que Pitoëff monte elle-même les pièces de Claudel et qu'elle reçoit l'aide des Compagnons de saint Laurent, comme scénographes, techniciens et comédiens. C'est elle qui choisit le répertoire, conçoit la mise en scène – elle reproduit autant que possible les mises en scène de son mari, qu'elle avait jouées à Paris[4] – et interprète les rôles principaux. En juillet 1946, les communiqués de presse qui annoncent la production du *Pain dur,* «une œuvre peu connue» (Anonyme, 1946 : 5), révèlent le nom des interprètes, pourtant tous membres des Compagnons, troupe qui promeut l'anonymat de ses membres. Il s'agit de Jean Gascon, André Gascon, Charlotte Boisjoli, Fernand Doré et Jean-Louis Roux, à propos desquels Pierre de Grandpré écrit : «L'interprétation du *Pain dur* est d'une qualité exceptionnelle» (1946 : 5). Il semble également que Pitoëff avait entrepris de monter la

4. Georges Pitoëff avait monté *L'échange* au Théâtre des Mathurins le 17 novembre 1937. Ludmilla Pitoëff y interprétait le rôle de Marthe, qu'elle reprend à Montréal. En revanche, elle paraît avoir conçu elle-même (avec l'aide de sa fille Varvara) la mise en scène de *L'annonce faite à Marie.* Dans la biographie qu'elle consacre à Georges Pitoëff, Jacqueline Jomaron écrit : «La comédienne avait une véritable vénération pour l'œuvre de Paul Claudel. En 1940, après la mort de son mari, c'est le premier auteur qu'elle se sent capable de mettre seule en scène. À cette époque, Claudel l'autorise à jouer en Suisse la pièce de son choix : "Mais prenez ce que voulez de mon œuvre, chère Ludmilla! Tout vous appartient. La nouvelle édition de *L'Annonce* avec la version inédite de l'acte IV va paraître incessamment. Il ne tient qu'à vous d'en profiter"» (lettre du 3 janvier 1940, citée dans Jomaron, 1979 : 212).

trilogie de Claudel au complet, mais que la fin de la guerre et sa décision de rentrer à Paris à ce moment-là aient modifié ce projet. En effet, la pièce *Le père humilié,* troisième volet de la trilogie, avait été annoncée par les Compagnons pour le mois de janvier 1948, mais ils ne la joueront pas. Raymond trace le bilan du séjour à Montréal de Pitoëff: «La jeunesse était conquise, emballée, même si la critique officielle bouda un peu avant de se rendre, et si les Vestales qui se croient les gardiennes du feu sacré à Montréal s'agitèrent sur leurs trépieds branlants, au milieu des vapeurs de la jalousie» (1946: 70).

Le rôle de Legault reste imprécis dans ces productions qui pourtant marquent une transformation majeure dans l'esthétique de la troupe. En effet, à partir de 1942, les Compagnons de saint Laurent se détournent progressivement du répertoire chrétien proposé notamment par Ghéon, que Legault avait pourtant invité à Montréal et qui avait écrit spécialement pour eux le *Jeu de saint Laurent du fleuve,* joué sur les terrasses du Collège de Saint-Laurent en août 1938. C'est oublier que le mois suivant – à peu près à la même époque que Lamarche –, Legault avait fait voile vers l'Europe pour parfaire lui aussi sa formation auprès des amateurs catholiques (Ghéon, Chancerel, Brochet), bien qu'il ait surtout travaillé avec Michel Saint-Denis, neveu de Jacques Copeau, et pour observer le travail des meilleurs metteurs en scène du temps, parmi lesquels Louis Jouvet, Charles Dullin et Gaston Baty. Le séjour de Pitoëff auprès des Compagnons de saint Laurent agit donc comme un complément de formation pour Legault, qui dès lors accentue le coup de barre qu'il donne à sa troupe. Il intègre à sa programmation un répertoire plus contemporain (Jean Anouilh par exemple) et des pratiques de la mise en scène qui vont dans le sens du dépouillement de la scène et de la simplification des moyens d'expression. Par là, Legault contribue à ce que Sylvain Schryburt appelle une «nouvelle sensibilité théâtrale» (2011 : 25). C'est avec cette nouvelle sensibilité que le milieu théâtre professionnel montréalais va se reconstruite après la Deuxième Guerre.

S'il n'avait d'abord été question des productions de Lamarche et de celle d'Audet – auxquelles nous pourrions ajouter la production en anglais signée par les Everyman Players de *L'annonce faite à Marie* en 1939 –, les quatre productions signées par Pitoëff auraient fait l'effet d'un interlude particulier, consacré un peu par hasard à *un* auteur chrétien (Claudel) dans l'histoire du théâtre montréalais. Car il n'est pas certain que le père Legault, directeur des Compagnons de saint Laurent, aurait aussi aisément consenti à mettre lui-même en scène ce répertoire particulier. Dans les quelques écrits qu'il consacre à son théâtre, on lit le malaise. Ainsi, en 1944, dans les *Cahiers des Compagnons,* il

écrit : « […] Claudel n'a pas le métier, admirablement décanté de Molière ; il n'a pas au même degré ce sens de l'adaptation et de la trituration de la substance dramatique ; il écrase par son énormité » (1944 : 35). Cependant, de la même manière qu'il s'est laissé convaincre de jouer Claudel, il se laissera convaincre de jouer William Shakespeare, mettant en scène *La nuit des rois* en mars 1946, dans une scénographie d'Alfred Pellan. Là est sans doute sa plus grande qualité que d'avoir laissé à ses compagnons le soin d'expérimenter eux-mêmes des espaces dramaturgiques plus exigeants.

QUEL EST L'AVENIR DU THÉÂTRE FRANÇAIS, DU THÉÂTRE EN FRANÇAIS, À MONTRÉAL ?

À travers la critique théâtrale qui s'écrit autour des pièces de Claudel revient un commentaire qui s'exprime de diverses manières. Déjà, *Les Carnets viatoriens* célébraient la production du Collège Bourget en opposant le théâtre amateur à la scène professionnelle :

> N'y a-t-il pas un terme pour les idioties du pseudo-théâtre français dont le public canadien est en train de se laisser saturer (surtout à Montréal) après qu'il eut quasi irrémédiablement pollué une partie de la société française ? N'y a-t-il pas un terme aussi pour le grossier théâtre pseudo-populaire, le décourageant mélo, dont on assassine notre population des banlieues, des faubourgs et de la *province* ? (Parabolier, 1942 : 176).

Legault parlera, à ce propos, « d'un tragique gauchissement de l'idée dramatique ». Contre le théâtre *qui se fait* et qu'on dénonce ainsi se déploie l'idée d'un « théâtre national », « [n]on pas tant d'une construction matérielle qui pourrait bien n'être qu'un bloc de pierre sans âme, mais d'un climat dramatique, d'une substance dramatique de la plus solide qualité » (Legault, 1944 : 34).

Toutefois, ce théâtre national ne peut advenir, puisqu'il manque le « poète » qui pourrait écrire ce théâtre dans lequel se reconnaîtrait toute une nation. Ce poète espéré, écrit encore Legault, aurait des airs « d'un Molière canadien qui aurait la densité de Claudel et son audience auprès des grandes réalités ». Il ajoute : « […] c'est pour lui préparer la voie, pour déblayer le terrain où élever l'admirable cathédrale, que nous travaillons obscurément avec nos cœurs d'artisans » (1944 : 34). Cette fois encore s'expriment quelques voix discordantes, telle celle de Louis Dantin qui, dans *Le Jour,* s'interroge sur la pertinence de présenter une pièce comme le *Jonathas* de Gustave Lamarche (frère

d'Antonin), alors que les Paul Claudel, François Mauriac, Henri Ghéon auraient selon lui réussi à traiter de sujets antiques d'une façon beaucoup plus originale. Le poète national attendu ne sera donc pas Gustave Lamarche, et sans doute pas non plus Félix Leclerc, dont le *Maluron,* la seule pièce canadienne jouée par les Compagnons de saint Laurent (à l'Ermitage en 1947), est d'une esthétique fort éloignée de celle de Claudel, ni même Anne Hébert dont les premières pièces, de conception nettement claudélienne, sont ou bien restées dans ses tiroirs (*Arche de midi,* 1946) ou bien présentées à la radio plusieurs années plus tard (*Les invités au procès,* Radio-Canada, 1952). Le poète national appartient à l'ordre de l'utopie.

Cette question du répertoire à créer est étroitement liée à celle du public, encore plus problématique. En 1942, Duhamel constate : « C'est toujours le fait d'une haute ambition de monter un drame de Claudel. […] Et le public n'est pas toujours prêt à recevoir un message empreint d'une inspiration aussi élevée » (1942b : 4). Raymond renchérit : « Ludmilla Pitoëff a fait une belle œuvre de culture tout en réussissant un spectacle d'une haute valeur artistique, pour lequel il ne manque malheureusement qu'un public » (1943 : 9). L'objectif poursuivi dans ces mises en scène de Claudel paraît donc être également lié à cette ambition de former un public prêt à assister à du théâtre de qualité. Dans les *Cahiers des Compagnons,* on trouve ainsi plusieurs articles qui reprochent aux curés de paroisse d'accueillir des spectacles de piètre qualité pour remplir leurs salles ou qui réaffirment que c'est au théâtre et non à la radio que l'on trouve les vrais comédiens. Legault finit néanmoins par constater avec une certaine satisfaction que « le grand public a [désormais] l'estomac assez solide pour aborder Musset et Marivaux, Shakespeare et Anouilh » – on notera ici l'absence de référence à Claudel – et qu'il n'est plus si nécessaire de jouer du théâtre ouvertement chrétien. Et il annonce le dépassement de la question religieuse : « […] il n'y a pas que la morale, il y a le développement culturel de son peuple, il y a le défrichement des cerveaux, il y a l'enrichissement spirituel et intellectuel… » (1946 : 35).

* * *

La question du théâtre chrétien se pose d'abord dans le choix entre le théâtre de répertoire et un théâtre à visée communautaire, entre Claudel et Ghéon. Les deux coexistent un certain temps, mais il apparaît de plus en plus clairement que le second ne peut pas fonder un théâtre national digne de ce

nom et que le choix du théâtre communautaire équivaut à renoncer au théâtre comme pratique artistique. Jouer Claudel, perçu par tous comme un auteur difficile, répond à cette volonté de conserver au théâtre sa valeur artistique sans heurter les questions religieuses. À tort ou à raison, les pères de Sainte-Croix mettent un terme à l'aventure des Compagnons de saint Laurent à la fin de la saison 1951-1952 et nomment Legault directeur de la revue *L'Oratoire,* organe de l'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, où il fonde une nouvelle troupe, les Jongleurs de la Montagne, qui renoue avec la vocation religieuse et communautaire à l'origine des Compagnons. Quant à Lamarche, il poursuit sa carrière d'enseignant, à Joliette et à Rigaud, puis à Gaspé et à Matane. Lui aussi renoue avec la pratique du jeu scénique, mettant en scène les grandes fresques écrites par son frère Gustave (par exemple *Notre-Dame de la Couronne,* en 1946) et écrivant les siennes propres, telles *La lutte avec l'ange* (1949) ou *Le jeu de la Croix de Gaspé* (1959). L'intervention des clercs sur les scènes de théâtre aura été un moment singulier, comme une bulle, où ils auront été entraînés à occuper l'espace laissé vacant par la crise du théâtre. Cet espace repose sur une visée esthétique qui exige la mise en scène d'un répertoire de qualité. C'est à cette exigence que répond d'abord la production des pièces de Claudel. Il y a là quelque chose comme un compromis et Guy Robert a raison d'affirmer que « le théâtre québécois, durement anathématisé par le clergé, sera en partie réhabilité par d'autres éléments cléricaux » (1970 : 71).

Tous les metteurs en scène de Claudel travaillent à épurer la scène de tout flafla tant dans les décors et costumes que dans le jeu des acteurs. Dans cette direction, Pitoëff va plus loin que Lamarche et Audet : elle transpose les exigences de la modernité théâtrale telle que les conçoivent les acteurs du Cartel depuis Paris vers Montréal « de première main ». Toutefois, le répertoire qu'elle choisit est composé des pièces de Claudel qui sont modestes en décor et distribution et qui sont à l'exact opposé du théâtre de boulevard, mais en parfaite symétrie par rapport à lui. *L'otage* et *L'échange* en particulier reposent en partie sur les ressorts du drame bourgeois (l'adultère, la critique des mœurs politiques, l'éthique financière), qui a fait les beaux jours du théâtre commercial, bien qu'elles ne s'y réduisent pas. De ce point de vue, le théâtre Claudel est du *bon* théâtre, tant sur le plan moral que sur le plan dramaturgique. La réception critique, qui commence à parler autrement de théâtre à partir de là, est désormais apte à distinguer de plus en plus clairement entre les registres populaire, bourgeois et de répertoire. Émerge ainsi, à la fin des années 1940, un discours mieux structuré sur la nécessité de créer un théâtre national, ce qui désigne à la fois

(mais pas toujours en même temps) un théâtre institutionnel préférablement subventionné, consacré au grand répertoire de langue française, un conservatoire distinct du Conservatoire de musique qui formerait des professionnels pour la mise en scène et l'interprétation de ce répertoire en même temps qu'une dramaturgie nationale fondée sur une poésie dramatique qui allierait, selon les termes de Legault, les qualités de Claudel et celles de Molière. À l'aube de la Révolution tranquille, les deux premiers objectifs seront atteints. Le troisième objectif – le poète national – mettra plus de temps à s'imposer. Car l'on cherche toujours le grand tragédien, l'auteur dramatique qui saurait respecter les canons du grand théâtre poétique français de l'entre-deux-guerres. Or, en 1948, c'est le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas qui triomphe, envers et contre tous.

La présente réflexion sur la production des pièces de Claudel à Montréal entre 1937 et 1947 paraît limitée à première vue : un collège, deux troupes, trois metteurs en scène. C'est que les sources manquent pour suivre avec l'attention nécessaire quelques autres de ses effets structurants. Il faut ainsi rappeler que Pierre Dagenais, qui fonde l'Équipe en 1941, est un élève d'Yvonne Audet et un grand admirateur du travail d'André Audet, en particulier de sa mise en scène de *L'annonce faite à Marie,* dont il parle longuement dans son autobiographie, *Et je suis resté au Québec* (1974). Parmi les élèves de Lamarche, on trouve Roger Varin, futur chef scout et animateur culturel, cofondateur des Compagnons de saint Laurent et de l'Ordre de Bon Temps, mais aussi Alonzo LeBlanc (1932-2010) et Rémi Tourangeau (1932-2008), tous deux professeurs de collège et animateurs de théâtre avant de devenir des universitaires spécialisés en histoire du théâtre, respectivement à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Trois-Rivières. De la même manière que Chancerel, l'un des principaux animateurs du théâtre catholique en France avec Ghéon avait fondé la Société d'histoire du théâtre en France en 1933, l'un et l'autre ont été membres fondateurs de la Société d'histoire du théâtre au Québec (devenue la Société québécoise d'études théâtrales) en 1976. Quant aux Compagnons de saint Laurent eux-mêmes, on voit bien que les productions de Claudel touchent davantage quelques comédiens en particulier que l'ensemble de la troupe. Ainsi, quand elle quitte Montréal, Pitoëff amène avec elle Gascon et Roux qui poursuivront leur formation à Paris. C'est d'ailleurs une scène du *Pain dur* qu'ils présentent à leur audition au Théâtre du Vieux-Colombier. Et c'est quelques années après leur retour à Montréal, après avoir fondé le Théâtre du Nouveau Monde, que Gascon et Roux assureront en 1956 la première production professionnelle canadienne de *L'échange* de Claudel.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme (1942), « À Rigaud. Reprise de *L'annonce faite à Marie* », *Le Devoir*, 6 juillet, p. 4.

Anonyme (1946), « *Le pain dur* au Gesù », *Le Devoir*, 10 juillet, p. 5.

Beaupré, Viateur (1971), *Biographie du Père Antonin Lamarche, c.s.v.,* Matane, [s.é.].

Béraud, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche] (1932), « Chronique théâtrale. L'Échoppe au travail », *La Presse,* 17 décembre, p. 53.

Béraud, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche] (1958), *Trois cent cinquante ans de théâtre au Canada français,* Montréal, Le Cercle du livre de France.

Bourassa, André-G. (1981), « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales,* nº 13, p. 3-26.

Charbonneau, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

Cunningham, Joyce (1977), « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », *Jeu,* nº 6 (été-automne), p. 62-79.

Dagenais, Pierre (1974), *Et je suis resté au Québec,* Montréal, Éditions La Presse.

Dantin, Louis [pseudonyme d'Eugène Seers] (1941), « *Jonathas* à St-Laurent », *Le Jour,* 31 mai, p. 7.

David, Gilbert (1998), « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'annuaire théâtral,* nº 23 (printemps), p. 38-52.

Desbiens, Lucien (1939), « Le théâtre. Paul Claudel à l'honneur », *Le Devoir,* 24 mai, p. 3.

Duhamel, Roger (1942a), « Réflexions sans malice », *Le Canada,* 22 juillet, p. 2.

Duhamel, Roger (1942b), « Le théâtre. *L'annonce faite à Marie* », *Le Devoir,* 7 décembre, p. 4.

Gold, Muriel (1994), « Le Petit-Monde de Madame Audet », *L'Annuaire théâtral,* nº 16 (automne), p. 166-175.

Grandpré, Pierre de (1946), « Au Gesù. *Le pain dur* », *Le Devoir,* 25 juillet, p. 5.

Hue, Bernard (2007), « Imitation et désacralisation de Claudel au Canada français », *Paul Claudel Papers,* vol. V, p. 5-25.

Huot, Maurice (1942), « À l'Ermitage. Trois actes de Claudel », *Le Devoir,* 3 mars, p. 4.

JOMARON, Jacqueline (1979), *Georges Pitoëff, metteur en scène,* Lausanne, Éditions L'Âge d'homme. (Coll. « Théâtre Années Vingt ».)

JOULIÉ, Gérard (2007), « Le poète et le théologien. Claudel et le cardinal Journet », *Choisir,* mars, p. 34-37.

LEBEL, Maurice (1984), « Paul Claudel au Canada français », *Claudel Studies,* vol. XI, nos 1-2, p. 55-66.

LEBLANC, Rodrigue (1929-1930), « Le mois théâtral », *La Lyre,* décembre-janvier, p. 15.

LEGAULT, Émile (1944), « Nous sommes des artisans », *Les Cahiers des Compagnons,* vol. I, no 2 (novembre-décembre), p. 33-35.

LEGAULT, Émile (1946), « Perspectives sur les Compagnons », *Les Cahiers des Compagnons,* vol. II, no 1 (janvier-février), p. 9-13.

O'LEARY, Dostaler (1939), « Au Gesù. Une pièce de Claudel », *La Patrie,* 25 mai, p. 17.

O'LEARY, Dostaler (1942), « À l'Ermitage. Madame Pitoëff dans *L'échange* », *La Patrie,* 3 mars, p. 16.

PARABOLIER [pseudonyme attribué à Gustave Lamarche] (1942), « La *Jeune fille Violaine* à Rigaud », *Les Carnets viatoriens,* vol. VII, no 3 (juillet), p. 176-179.

PÉRIGORD, Denis (1937), « Le mouvement actuel du théâtre religieux », *Les Carnets du théologue,* vol. II, no 2 (juin), p. 66-73.

PINARD, Gaston (1941), « Un grand serviteur du théâtre spirituel : Henri Ghéon », *Les Carnets viatoriens,* vol. VI, no 4 (octobre), p. 277-283.

RAYMOND, Marcel (1943), « Réflexions en marge de *L'otage* », *Le Devoir,* 7 décembre, p. 9.

RAYMOND, Marcel (1946), « Ludmilla Pitoëff nous quitte », *Les Cahiers des Compagnons,* vol. II, no 4 (août-septembre), p. 70.

ROBERT, Guy (1970), *Aspects de la littérature québécoise,* Montréal, Éditions Beauchemin.

SCHRYBURT, Sylvain (2011), *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)

TOUPIN, Paul (1942), « *L'Échange* à L'Ermitage », *Amérique française,* vol. I, no 5 (avril), p. 46-47.

TOURANGEAU, Rémi (1987), « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral,* no 3 (automne), p. 71-96.

VÉZINA, Clément (2011), « Le collège de Matane », *Viateurs Canada,* no 130 (octobre), p. 11-13.

LES CRITIQUES LITTÉRAIRES DE LOUIS DANTIN. L'APPARTENANCE AUX LUMIÈRES COMME LECTURE DU MONDE

Pierre Hébert

Université de Sherbrooke

> Vous ne pouvez lire ni les *Essais* de Montaigne ni l'*Esprit des lois,* ni les *Lettres persanes* de Montesquieu, ni *rien* de Rousseau, de Voltaire, de Diderot, de d'Alembert, de Marmontel […].
> Et si ce n'est pas là réduire en esclavage l'intelligence humaine, je ne sais ce qu'esclavage veut dire…
>
> Louis Dantin à Alfred DesRochers, 29 décembre 1929.

Louis Dantin (pseudonyme d'Eugène Seers) est bien connu pour son édition et sa préface d'*Émile Nelligan et son œuvre,* paru en 1904[1], si bien que le qualificatif de *découvreur* d'Émile Nelligan aurait reçu l'assentiment du principal intéressé: «J'aime assez le rôle de lanceur de mérites incompris. J'ai "lancé" jadis Nelligan; puis Alphonse Beauregard; un peu, je crois, Mlle Le Franc[2]». Dantin, «conseiller littéraire» et ami personnel du jeune poète, avait commencé

1. Je ne reprendrai pas ici la biographie ni les péripéties entourant cette publication commencée par le père Seers, alors que Dantin était père du Très-Saint-Sacrement (voir l'introduction de *Une émulation littéraire: la correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers (1928-1939),* Hébert, Godbout, Giguère et Bernier, 2014).

2. Louis Dantin à Alfred DesRochers, 22 juillet 1929. Ces lettres entre Louis Dantin et Alfred DesRochers se trouvent dans le fonds Yves Garon (MSS 218) ainsi que dans le fonds Gabriel Nadeau (MSS 177/78). Elles font cependant partie du premier tome de l'édition de la correspondance de Louis Dantin. Les renvois à ces lettres seront désormais indiqués par les mentions FGN (fonds Gabriel Nadeau) et *CDD* (*Une émulation littéraire* […]), suivies du numéro de la lettre.

clandestinement en 1900, dans sa communauté, l'édition de ses poèmes, qui sera accompagnée de l'une des plus marquantes préfaces de l'histoire de la littérature québécoise, dont la qualité aura pour effet d'« épuis[er] pour un demi-siècle tout ce qu'on pouvait écrire sur elle » (Michon, 1988 : 78).

Poète, romancier et surtout critique et épistolier, Dantin est né en 1865 à Beauharnois et mort en 1945 à Boston, où il aura passé une grande partie de sa vie. Il entre au milieu des années 1880 chez les pères du Très-Saint-Sacrement, en Belgique puis à Montréal. Or, bien qu'il soit toujours père du Très-Saint-Sacrement au tournant du XXe siècle, Dantin a perdu la foi depuis une dizaine d'années et, de surcroît, il fréquente une femme, Clotilde Lacroix, si bien qu'il quitte précipitamment sa communauté et le Québec pour s'exiler avec elle et son enfant à Boston, en 1903, où il demeurera jusqu'à la fin de ses jours.

L'on ne sait presque rien sur Dantin et ses premières années aux États-Unis. Puis, en 1909, il écrit à Germain Beaulieu, directeur de la nouvelle revue *Le Terroir,* pour lui proposer deux poèmes. S'amorce alors avec celui-ci une correspondance de quelque 200 lettres qui durera jusqu'en 1941. Toutefois, outre cette correspondance, Dantin n'écrit plus rien jusqu'au début des années 1920.

Aux âmes bien nées… Dantin, alors âgé de 55 ans, amorce une prolifique carrière littéraire et d'épistolier. À la demande d'amis, il rédige des centaines de critiques dans divers journaux et revues : *La Revue moderne* (1920-1934), *L'Avenir du Nord* (1923-1942), *Le Canada* (1927-1932), puis *Le Jour* de Jean-Charles Harvey (1938-1942). Au total, plus de 400 textes de critique feront de lui un commentateur privilégié et lucide de la vie littéraire, culturelle et politique du Québec, et même des États-Unis. En effet, véritable passeur culturel, Dantin signe environ 140 critiques dans *Le Jour* sur la littérature et la société américaines, entre 1938 et 1942. En outre, entre 1928 et 1935, il publie ses critiques, des contes, des poèmes ; suivra son roman posthume *Les enfances de Fanny,* en 1951. Quant à sa correspondance, elle comprend quelque 3 000 lettres.

Dantin est considéré comme l'un des interprètes[3] majeurs de la littérature, voire de la culture de son temps ; interprète aussi – bien que la chose soit moins connue – de la politique, car, socialiste, il signe dans *Le Jour* une éphémère chronique sur « La vie américaine », en l'occurrence cinq articles entre les mois de janvier et avril 1940. Ses opinions politiques heurteront les positions du

3. Je préfère reporter à plus tard, c'est-à-dire lors de l'analyse de la critique que fait Dantin d'*Études,* de Marguerite Taschereau, la discussion autour de cette notion d'interprète.

journal de Harvey. Ainsi écrira-t-il à Rosaire Dion-Lévesque : « Je continue à m'ébattre dans le *Jour,* non sans dispute parfois avec la direction, qui se défie de mon “radicalisme”. J'ai renoncé, pour cette raison, à poursuivre une série d'articles que j'avais commencée sur la “Vie américaine”, et où on voulait m'empêcher de dire les choses que je voulais… » (2 avril 1940, FGN, MSS 177/79). Par ailleurs, Dantin et Harvey auront l'occasion de mesurer l'écart de leurs points de vue sur les causes de la guerre, le chômage et, surtout, la compétition, économique ou autre.

La question que soulève Dantin, celle de son « radicalisme », apparaît ici centrale. Quelles sont dès lors les valeurs qui sous-tendent les jugements de Dantin ? Est-il possible d'établir une certaine cohérence dans ses diverses prises de position ?

Pour répondre à ces questions, je vais recourir à ses critiques dites littéraires. Bien sûr, il est impossible de faire une analyse sinon exhaustive, voire représentative des valeurs qui animent Dantin ; cependant, les exemples choisis visent ici à faire apparaître de manière fondée une pensée qui se démarque de son époque. Quant à savoir pourquoi ses articles de critique littéraire peuvent en sus nous révéler sa pensée, c'est Harvey qui répond à cette question. Sollicitant sa collaboration pour *Le Jour,* Harvey caractérise ainsi la « manière Dantin » : « Ce que j'aurais aimé de vous, ç'aurait été une série de critiques littéraires ou artistiques. Je sais que vous avez l'art *d'émailler ces critiques de considérations personnelles et d'une certaine philosophie, qui font la valeur de ses articles* » (23 juillet 1938, FGN, MSS 177/80. Je souligne).

Des *considérations personnelles,* une *certaine philosophie* : Harvey avait manifestement flairé une caractéristique distinctive dans les critiques littéraires de son aîné, un lien entre ses critiques d'œuvres et ses critiques sociales ou autres. Cependant, s'il avait pu, comme cela est possible pour nous aujourd'hui, observer l'ensemble des critiques de Dantin, il eût été certainement étonné de la justesse de son flair ; car nombre de ses critiques dites littéraires servent de manière souterraine, oblique en quelque sorte, à l'élaboration d'un discours social, voire philosophique cohérent.

Tel est donc l'objet de la présente étude : débusquer la *critique seconde* que Dantin élabore à l'intérieur de ses textes de critique. Quels sont les objets de cette critique seconde ? Peut-on mettre au jour des lignes de force ? Surtout, sur quel système de valeurs s'appuie ce discours ancré dans les années 1930 ?

J'estime que les quelques cas analysés réussiront à faire voir, au-delà des analyses d'œuvres, une pensée cohérente et, surtout, singulière.

Leo Strauss, dans son article « Persecution and the art of writing » paru en 1941, allègue que l'auteur voulant s'adresser au public éclairé dans un contexte d'oppression doit écrire de manière à ce que seul celui-ci puisse comprendre le sens véritable de son œuvre : « […] un écrivain soigneux d'intelligence normale est plus intelligent que le plus intelligent des censeurs en tant que tel » (1979 : 236). S'agissant des critiques de Dantin, on ne peut dire qu'elles sont produites en régime de contrainte ou d'oppression systémique ; pourtant, Dantin a toujours craint d'exprimer trop ouvertement sa pensée en raison de la censure cléricale. À Alfred DesRochers il confie ce qui suit à propos de son roman à venir *Les enfances de Fanny* : « Pourquoi faut-il que je verse toujours par quelque côté dans quelque hérésie ?… » (23 janvier 1939, *CDD* : 216). La conséquence, une autocensure constante, assombrira toute l'écriture dantinienne : « Maintenant encore, pour n'effarer personne, je ne dis que la moitié, ou le quart, des choses que je pense » (19 octobre 1929, *CDD* : 27).

Mais on ne cherchera pas ici de sens « entre les lignes », dans une technique d'écriture, à la manière de Strauss ; regardant les choses de plus haut, nous le chercherons entre les textes, sensibles à ces sorties, à ces échappées qui, comme le disait Harvey, ont l'art d'émailler le texte premier de considérations secondes révélatrices de la pensée sociopolitique de Dantin. En définitive, au mode frontal est préférée par Dantin une intervention temporale, intervention évidemment plus imprévisible et d'une efficacité redoutable. Deux critiques nous permettront d'entrer non pas entre les lignes, mais entre les textes : les critiques d'*Études,* de Marguerite Taschereau, et de *Chez nos ancêtres,* de Lionel Groulx[4].

4. Il va sans dire que d'autres textes critiques auraient pu servir le propos. Je choisis ces deux-là parce qu'ils représentent bien le type de critique oblique de Dantin. On aura également noté qu'ils se situent au début du retour de Dantin à la critique, qui s'est fait en 1920 (« Chronique littéraire. M. Alphonse Beauregard », *La Revue moderne,* vol. 1, nº 12, 15 octobre 1920, p. 12-16). Autrement dit, cette particularité de la critique dantinienne que je veux montrer ici apparaît comme un ancrage substantifique, présent dès le départ, et qui – hypothèse dès lors plausible – traversera les autres textes à venir.

ÉTUDES, DE MARGUERITE TASCHEREAU : ÉLOGE DE LA SUBORDINATION

Taschereau a fait paraître, en 1921, à la Bibliothèque de l'Action française, un recueil de courts essais philosophiques : « L'attention », « La sérénité », « Ernest Hello », etc., sous le titre *Études.* Ces réflexions personnelles reçurent un « accueil chaleureux » (*Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*) et avaient d'ailleurs mérité, à l'état de manuscrit, le prix d'Action intellectuelle de l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française. Toutefois, une voix discordante rompt l'harmonie, dans *La Revue moderne,* le 15 novembre 1921.

Dans un article intitulé « À propos de philosophie », Dantin salue cette entrée des femmes en philosophie. « La femme alors, écrit-il, ajoutant la maîtrise de l'intelligence [...] à la suprématie politique qu'elle est en train de conquérir, sera la reine incontestée de cette planète. ». Il critique toutefois une certaine superficialité de pensée chez Taschereau. Mais là où il exerce cette critique seconde, c'est sur le premier chapitre du recueil, intitulé « L'attention ». Sujet apparemment anodin, Taschereau fait de l'attention une « faculté fondamentale qui fait vivre l'intelligence » (1921 : 11). Il faut bien observer la nature, dit-elle, puisque l'araignée, par exemple, nous apprend des choses en tissant sa toile. « Le souci de l'ordre, le respect de la hiérarchie, la scrupuleuse honnêteté dans la répartition du travail, ont développé chez les insectes une justice plus intransigeante que celle des humains » (1921 : 14). Les insectes, ajoute-t-elle, comprennent « *la nécessité de la subordination* ».

Et voilà que l'auteure en déduit toute une vision sociale : ce modèle « devrait être proposé comme un modèle à toute vie humaine, surtout devant les revendications grandissantes des classes ouvrières » (1921 : 14). Or, c'est là que Dantin élargit la question et rabroue l'auteure : « Mais c'est surtout dans ses opinions sociales que l'auteur se livre à de fantastiques échappées. » Car Taschereau a aussi écrit : « Travaille ou meurs, telle doit être la devise de ce monde de travailleurs. » Les démagogues ont inventé « le peuple roi » ! Dantin n'en revient pas : « Ce qu'il y a de chrétien dans ces idées est imperceptible : on y respire, par contre, un relent germanique bien prononcé ; on y entend l'écho de Nietzsche et de Bernardi » (1921a : 11).

Comment expliquer que Dantin fut le seul *interprète* de son temps à infliger une telle critique à Taschereau ? Quels fondements rendent possible cette riposte ?

Depuis le début, j'ai qualifié Dantin d'*interprète*; interprète des lettres, de la politique, interprète culturel, donc. Sa partition, ce sont les années 1920-1930. Mais il n'est pas le seul à s'exercer à cet art ! Il faut qu'il y ait pour les interprètes une possibilité d'exécution *ad libitum,* du moins pour certains. Certes, la plupart vont produire l'exécution convenue, celle, par exemple, dans le domaine des lettres, jouant les partitions des Camille Roy et des Lionel Groulx : une littérature catholique, française et régionaliste. Même exécution sur le plan politique : capitalisme modéré, corporatisme, mais certainement pas quelque effluve socialiste. Clairement, dans le cas de Taschereau, Dantin joue un autre air, son exécution s'éloignant de celle de nombreux contemporains. Cette observation nous mène à la question centrale : à quoi cet écart tient-il ? Cette marginalité du propos peut-elle être rapportée à un ensemble de valeurs ?

Entre l'interprète culturel, la partition et son exécution ; entre Dantin, le discours orthodoxe, le discours marginal, il manque un chaînon décisif : l'interprétant[5]. En effet, un nombre fini de discours, par l'intermédiaire d'un interprétant commun, transcendent leur dispersion en un sens unique ou, en tout cas, apparenté. Prenons, en guise d'exemple *a contrario Refus global,* en 1948 : la culture et la majorité des interprètes de l'époque ne disposaient pas de l'interprétant adéquat pour trouver un sens à cet essai collectif. Autrement dit, la culture, comme système sémiotique, produit aussi la non-culture : *Refus global* a séjourné longtemps à l'extérieur de la culture dominante. Ce n'est qu'au début des années 1960 que s'est constitué un interprétant apte à faire de *Refus global* un objet culturel reconnu.

L'objectif étant ici de réfléchir sur les codes dominants et les codes de substitution des années 1930, on aura compris que je préfère au mot *code* celui d'*interprétant culturel.* Se situant dans la tradition peircéenne, l'interprétant n'est pas ici qu'un changement d'appellation. Il se situe dans une logique signifiante, dans un processus de sémiose : « [...] le renouvellement des valeurs passe toujours, nécessairement, par un renvoi des acquis de culture au niveau du fon-

5. Le choix de ce mot me permet de me reporter à la triade de Charles Peirce, qui donne lieu au processus de sémiose : un phénomène (qu'il appelle *représentamen*), par l'intermédiaire d'un *interprétant* (qui n'est pas l'interprète) engendre un sens (*l'objet,* toujours chez Peirce). La sémiose peircéenne est d'une grande simplicité, du moins à la base. Un exemple : si je dis *grenade,* ce représentamen ne peut engendrer un processus signifiant, une sémiose, car l'interprétant fait défaut. Mais si, dans la description d'un combat ou si, dans un texte, j'écris *Grenade* avec une majuscule, le destinataire dispose alors des interprétants nécessaires pour compléter le processus de sémiose : un explosif dans le premier cas et une ville dans le second.

dement, à leur relativisation, à leur pluralisation, en somme, à la relance de la sémiose» (Fisette, 1990: 19).

«C'est à l'interprétant que revient la charge de percevoir et signifier cette intention: il correspond à ce moment de la sémiose où l'interprète saisit le signe asserté» (Rhétoré, 2007). Le signe asserté, c'est ici *Études,* de Taschereau. Il ne s'agit pas seulement d'un livre, d'un objet matériel, d'une chose en soi, indifférenciée; l'œuvre devient signe dans l'esprit de l'interprète en tant qu'appel de sens, ce processus de sémiose s'activant par le recours à l'interprétant. *Études* a été primé par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française et il a obtenu une audience presque unanimement favorable; on peut présumer que ces interprètes partageaient le même interprétant: primat de l'ordre, de la hiérarchie, respect de ce que l'auteure appelle les ouvriers patrons. Mais arrive ici notre interprète déviationniste, qui s'indigne de ce que – je cite Dantin – «la question ouvrière [soit] pour Mlle Taschereau d'une enfantine simplicité» (1921a: 11). Il faut dire que Mlle Taschereau, en effet, estime que les ouvriers patrons devraient écraser, et ce sont ses mots, «sous leurs talons les frelons de leurs usines» (1921a: 11). Ce à quoi Dantin rétorque que ces frelons pullulent, que leur masse noire recouvre le sol et qu'ils pourraient fort bien résister à l'écrasement: «On se demande, écrit-il, combien il faudrait de chaussures fines et de souliers de satin pour les écraser tous» (1921a: 11). Cet écrasement de la classe ouvrière, ajoute-t-il, c'est du «bolchévisme à rebours» (1921a: 11).

Le cœur de la question n'est pas l'interprète, mais l'interprétant; une histoire de la culture est une histoire des interprétants, de leur succession, de leurs contradictions et contrariétés. Qu'en est-il de Dantin? Socialiste, il est sensible à la classe ouvrière – dont il fait partie, ayant exercé toute sa vie le métier de typographe. Mais encore? Si Taschereau s'est servie de la nature pour conforter sa compréhension de la société, où Dantin, lui, s'abreuve-t-il? Sur quoi s'appuie le sens qu'il attribue aux faits, aux faits sociaux en l'occurrence? La prochaine critique analysée dans cette perspective fera apparaître la source dont procède la pensée de Dantin.

CHEZ NOS ANCÊTRES, DE LIONEL GROULX: NOTRE MAÎTRE… L'AVENIR

Je propose une seconde incursion dans cette lecture oblique, à propos d'un ouvrage de Groulx, *Chez nos ancêtres,* dans le but de cerner avec encore plus de clarté les raisons de penser, d'agir chez Dantin.

On se doute bien que Groulx et Dantin n'ont guère en commun et, au mieux, ne peuvent que se saluer d'un rivage à l'autre. N'empêche que Dantin s'est penché sur *Chez nos ancêtres,* paru en 1920, dans un article de *La Revue moderne,* le 15 août 1921.

Encore ici, le critique reconnaît de belles qualités : « C'est une joie de faire sous sa conduite le tour de la vieille "paroisse" canadienne » ; « l'auteur masse en faisceaux des traits significatifs et de pittoresques détails dont l'ensemble se meut et atteint par degrés une vraie puissance d'évocation » (1921b : 11). Dantin convient que, pour « l'effet artistique, peut-être pour des fins de propagande, l'auteur idéalise un peu » (1921b : 11). Mais lorsque l'historien, même dans cet ouvrage de vulgarisation, idéalise le régime féodal, le critique Dantin s'insurge et l'entraîne à l'écart pour le fustiger, durant plus de la moitié de son article ! Contrairement à ce que prétend l'auteur de *L'appel de la race* – que Dantin n'a pas critiqué, soit dit en passant –, le régime féodal a été, je cite Dantin, « odieux en principe comme tout servage » (1921b : 11). Ce régime d'asservissement du paysan a donné lieu à des persécutions mesquines entre les mains de maîtres avides et hargneux. Mais ce qui ne tombe pas sous le sens, et qui doit pourtant être relevé, c'est l'inédit d'une telle critique du régime seigneurial, qui n'aura été critiqué qu'à partir des années 1940 (Grenier, 2012).

Surtout, notons-le, Dantin porte le débat sur un autre plan, celui du temps et de l'histoire. Car cette interprétation idéalisée, faussée donc, du régime seigneurial est, pour Dantin, le symptôme d'un problème encore plus important. Groulx prétend-il, demande Dantin, « nous faire regretter des formes mortes et des moules à jamais brisés ? » « Nous murer dans le cloître des souvenirs, ce serait, ajoute-t-il, fuir la vie, rester immobiles » (1921b : 13).

Pour terminer, ce propos – même si la chose n'est pas nommée – sur le progrès[6], Dantin affirme : « Ce ne sont pas seulement les chemins de fer et les cheminées d'usine qui rendent ce rêve illusoire, c'est tout un monde d'institutions et d'idées surgi depuis lors : c'est Rousseau, Karl Marx, et Auguste Comte ; c'est une douzaine de révolutions dont chacune a déteint sur nous ; c'est le système parlementaire et le féminisme » (1921b : 13).

6. Le progrès traverse toute sa critique (dithyrambique) de *L'homme qui va…* C'est le cas aussi dans « Pour la Société des Nations ».

DANTIN, INTERPRÈTE DISSIDENT DES ANNÉES 1920 ET 1930

Faisons maintenant le point sur les critiques tenues par Dantin au sujet de Taschereau et de Groulx. Dans les deux cas, il semble se tenir à distance des idées reçues. Il s'inscrit en faux contre la conception sociale de Taschereau, fondée sur une hiérarchie qui serait naturelle ; il s'écarte de la vision historique de Groulx, qui s'abreuve trop au passé. Dantin lit ses contemporains et, aussi, son époque d'une manière qui semble peu commune ; il la dé-code parce que, justement, son interprétant est une autre vision du monde, de la société, de l'histoire, du temps.

Mais quels sont le ou les paramètres de cet interprétant ? L'interprète exerce une critique ; mais peut-on mettre au jour la rationalité de sa critique ?

Un premier regard nous a permis de comprendre que la vision de Dantin des classes sociales et du progrès s'écarte de la vision de nombreux contemporains. Mais il faut s'élever quelque peu, prendre une distance à l'égard de ces thèmes plus particuliers et tenter de comprendre ces critiques, ces positions somme toute axiologiques, dans un faisceau de pensées qui non seulement les contienne, mais aussi leur donne une nouvelle cohérence.

Deux lignes de force ont été dégagées des critiques de Dantin que je viens d'examiner : d'une part, le rejet des déterminismes externes (la nature, chez Taschereau), le rejet, autrement dit, de l'hétéronomie et, d'autre part, avec Groulx, le rejet d'une conception statique, voire passéiste, du temps, de l'histoire. Mais disons les choses plus positivement. Trois valeurs se dégagent de ces critiques :

1. l'autonomie de l'être humain au regard des déterminismes extérieurs (nature, droit divin) ;
2. le rejet de toute hiérarchie qui découlerait de l'hétéronomie : déterminisme de classe (dominant-dominé), de race (supérieur-inférieur), de sexe ;
3. une vision de l'histoire qui est avant tout fondée sur l'idée de progrès.

Alors, aussi bien le dire clairement, Dantin lit ses contemporains à partir de codes nourris d'une résistance à son temps que selon une intelligence des choses, un interprétant qui participe de la philosophie du Siècle des lumières.

Pourtant, comme l'écrit Tzvetan Todorov dans *L'esprit des lumières,* il n'est pas aisé de circonscrire le projet des Lumières, « une époque d'aboutissement, de récapitulation, de synthèse – et non d'innovation radicale » (2006 : 9). Il n'empêche que trois idées « se trouvent à la base du projet » : l'autonomie, la finalité humaine de nos actes et l'universalité.

Sapere aude ! Le « ose penser par toi-même » d'Emmanuel Kant traverse tous les propos de Dantin. Prenons cette lettre, DesRochers ayant refusé le don des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau parce que le livre était présumément à l'Index, cette lettre, donc, de huit feuillets où Dantin se livre, en 1929, à l'une des charges les plus véhémentes contre la censure. Il écrit : « [...] la mesure [...] de mes haines pour les théories dogmatiques [...], c'est celle dans laquelle elles détruisent ou protègent la liberté humaine » (29 décembre 1929, *CDD* : 40).

Cette philippique de Dantin est tellement appuyée, impitoyable même – l'Église est ennemie « de toute originalité, de toute liberté littéraires », elle ne veut « pas qu'on puisse savoir ce qui se pense, ce qui se dit en dehors d'elle » (*CDD* : 40) –, que l'on pourrait inscrire C. Q. F. D. à la fin de la missive et que DesRochers n'aurait qu'à regretter son intransigeant catholicisme.

Mais le but de Dantin n'est pas de donner l'estocade ! Le critique bostonnais clôt en disant qu'il s'agit d'une opinion à lui, « que personne n'est tenu de partager » ; « [...] il ne me viendrait pas à l'idée, par exemple, de me moquer de vous parce que vous avez scrupules à lire les *Confessions* de Jean-Jacques. Mais je peux bien, avec cela, haïr l'obscurantisme qui vous le défend » (*CDD* : 40). Et surtout cette phrase : « Être logique avec sa propre conscience, c'est, en somme, la moralité, l'honnêteté pratique pour chaque être individuel[7] » (*CDD* : 40).

Les philosophes du Siècle des lumières transforment également la finalité des actes humains : celle-ci revient sur terre, le bonheur remplace le salut, l'histoire remplace l'éternité. Mais cette histoire, on l'a vu dans la critique adressée à Groulx, ne doit pas puiser le sens dans des réservoirs anciens, mais bien créer ce sens, ce qui s'appelle le progrès, idée moderne et qui prend du lustre aux XVIIe et XVIIIe siècles. Voici un autre exemple de ces mêmes questions. En 1926, Georges Bouchard signe *Vieilles choses... vieilles gens,* que Dantin critique

7. Beaulieu a d'ailleurs dit à DesRochers, à propos de Dantin : « [...] c'est le plus *honnête* homme que je connaisse, puisqu'il a tout rejeté ses préjugés et ceux des autres pour être honnête envers lui-même » (*CDD* : 49). Relevons le mot *préjugés,* qu'ont critiqué les philosophes du Siècle des lumières.

dans *L'Avenir du Nord*. Il part sur des bases plus positives que pour *Chez nos ancêtres* («Ce livre est avant tout un bon livre») mais, avec un pareil titre, il ne peut s'empêcher de soulever la question débattue avec Groulx: jusqu'à quel point faut-il regretter le passé? Et si les «vieilles choses» de M. Bouchard sont mieux accueillies par le critique que celles de Groulx, c'est que, écrit Dantin, «on le sent tiraillé entre des points de vue contraires. La tradition, les mémoires du cœur, luttent chez lui contre l'instinct moderne et la poussée d'idéals nouveaux» (1926: 1). De ces frères ennemis, poursuit Dantin, «le plus jeune aura le dernier mot» (1926: 1). Le Canadien, «le nouveau, ne craint pas que les tracteurs Ford mettent notre patrie en danger». Cette ferraille est «un pas dans la marche du labeur humain», elle procure au travailleur «plus d'aisance, plus de loisir […]. Les hommes jouiront des bienfaits de l'industrie sans avoir à les payer d'une part de leur âme» (1926: 1). Alors, conclut-il, dans ce livre de Bouchard, «on y verra l'histoire intime d'une période de transition, […] un commentaire détaillé, exact, à l'épopée de *Maria Chapdelaine*» (1926: 1).

Je termine avec l'universalité. Le partage de la raison et l'appartenance au genre humain sont la plus importante carte d'identité qu'offrent à la personne les Lumières. L'égalité est dès lors fondée en droit. Comme l'écrivit Dantin lui-même, «un sentiment humain appartient à l'humanité» (exergue du roman *Les enfances de Fanny*).

Qui s'étonnera alors de ce que Dantin non seulement parle positivement de féminisme, mais également qu'il se dise lui-même pourvu d'un plus grand nombre de traits féminins que masculins, tout en reconnaissant par la même occasion que ces traits sont avant tout culturels? Qui s'étonnera de ce que Dantin écrive, dans le journal *Le Matin* de Port-au-Prince du 9 juin 1921: «J'avoue pour ma part que j'ai toujours été au-dessus de tout préjugé de race. […] Je les [les Nègres] respecte tous et les saisis mes égaux par tout ce qu'il y a d'essentiel et d'universel dans l'humain»?

Innombrables seraient les exemples tendant à inscrire la pensée de Dantin dans le projet du Siècle des lumières. On comprend qu'il ne m'appartient pas ici de faire la critique de cette philosophie, particulièrement en ce qui concerne l'hypertrophie de la raison ou encore la téléologie de l'histoire ou du progrès, l'historicisme.

Mon but a été tout autre. J'ai voulu réfléchir à la manière dont l'acteur d'une époque donnée, ici les années 1920-1930 au Québec, lit, comprend, décode son actualité. «La lettre politique sait ainsi se faire allusive, quand elle n'est

pas cryptée, voire codée» (Dumézil, 2014: 17); l'article politico-philosophique également, du moins en ce qui concerne Dantin qui, on se le rappelle, fuit le scandale et exprime ses propres vérités à demi et en sous-main. Et j'espère avoir à tout le moins, avec quelques exemples, rendu plausible le fait que l'interprétant qui le relie ou l'oppose à ses interlocuteurs transcende son époque (transcendance horizontale, il va sans dire) et participe de la philosophie des lumières. Les codes de mutation, inscrits dans un espace-temps donné, apparaissent en quelque sorte comme secondaires dans la mesure où ils sont l'actualisation d'un interprétant supérieur, la philosophie des lumières. Certes, les lumières aussi sont historiques, mais il s'agit d'une histoire séculaire, qui nous invite à dépasser la contingence des années 1920-1930, à ne pas prétendre que les codes du temps ont une existence *sui generis,* ou encore qu'ils sont le résultat d'une simple opposition à d'autres codes dominants de l'époque. Les propos de Dantin s'inscrivent et dans son temps et dans une histoire de la pensée.

Les lumières n'appartiennent pas au passé, car elles ont affirmé un projet, et non une doctrine. Et elles n'ont pas toujours porté les fruits promis, puisqu'on a pu leur attribuer les affres du colonialisme, de l'égoïsme, de l'hégémonie de la raison, dont les excès ont été brillamment débusqués par les philosophes de l'école de Francfort. C'est dire que, dans les années 1930 tout autant qu'aujourd'hui, nous serons toujours, selon le mot de Kant, dans une époque non pas éclairée, mais en voie d'éclairement.

BIBLIOGRAPHIE

Fonds Yves Garon, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, MSS 218.

Fonds Gabriel Nadeau, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, MSS 177.

[Anonyme] (1921), « Mr Louis Dantin et la question noire », *Le Matin,* 9 juin, p. 2.

Bouchard, Georges (1926), *Vieilles choses, vieilles gens : silhouettes campagnardes,* Montréal, Librairie Beauchemin.

Dantin, Louis (1921a), « À propos de philosophie [Marguerite Taschereau, *Études* ; Louis-Georges Godin, *Dicts du passant*] », *La Revue moderne,* vol. 3, nº 1, 15 novembre, p. 10-12.

Dantin, Louis (1921b), « Chronique littéraire. *Chez nos ancêtres* », *La Revue moderne,* vol. 2, nº 10, 15 août, p. 10-13.

Dantin, Louis (1926), « *Vieilles choses et vieilles gens. Silhouettes campagnardes* par Georges Bouchard », *L'Avenir,* 17 décembre, p. 1.

Dumézil, Bruno, et Laurent Vissière (dir.) (2014), *Épistolaire politique I. Gouverner par les lettres,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Fisette, Jean (1990), « Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau », *Protée,* vol. 18, nº 1, p. 47-58, http://www.jeanfisette.net/publications/gauvreau_le_rythme__le_sens__la_semiose.pdf

Grenier, Benoît (2012), *Brève histoire du régime seigneurial,* Montréal, Boréal.

Groulx, Lionel (1920), *Chez nos ancêtres,* Montréal, Bibliothèque de l'Action française.

Hébert, Pierre, Patricia Godbout et Richard Giguère, avec la collaboration de Stéphanie Bernier (2014), *Une émulation littéraire : la correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers (1928-1939),* Montréal, Fides.

Michon, Jacques (1988), « La réception de l'œuvre de Nelligan, 1904-1949 », dans E. D. Blodgett et A. G. Purdy (dir.), *Problems of Literary Reception/Problèmes de réception littéraire,* Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 77-92.

Rhétoré, Joëlle (2007), « La pensée triadique du phénomène de communication *according to* Peirce », *Semen,* http://semen.revues.org/5191

Strauss, Leo (1979), « La persécution et l'art d'écrire » suivi de « Un art d'écrire oublié », traduction et présentation de Nicolas Ruwet, *Poétique,* nº 38 (avril), p. 229-253.

Taschereau, Marguerite (1921), *Études,* Montréal, Bibliothèque de l'Action française.

Todorov, Tzvetan (2006), *L'esprit des lumières,* Paris, Robert Laffont.

POSSÉDER LE MONDE : DE *LA RELÈVE* À *PARTI PRIS*

Vincent Lambert

Cégep de Limoilou

Si la littérature québécoise était un roman, elle aurait, à mi-chemin, un léger problème de transition. De la génération de *La Relève* à celle de *Parti pris,* le fil directeur n'est pas très clair. Si un jeune essayiste, Simon Nadeau, dans *L'autre modernité,* a pu rejeter une modernité pour l'autre, choisir l'individualisme spirituel contre le nationalisme grégaire, c'est d'une certaine façon que l'histoire littéraire aurait échoué. Elle aurait manqué de faire voir une intention profonde, largement conscientisée, persistant bien au-delà de la rupture de 1960, même si nous passons de la primauté du spirituel à l'action révolutionnaire.

Dans son essai « Le temps des aînés », publié en 1969, Fernand Dumont rappelait ce que la Révolution tranquille devait à la génération des années 1930. La révolution serait née de l'intérieur. Elle opposait une spiritualité authentique à une religion de façade, une conscience nationale aux images idéales de la nation. Au-delà d'un simple rapport de transmission, par-delà même le religieux et le national, on pourrait ajouter qu'il est possible d'imaginer ces deux modernités à partir d'un récit sous-jacent, transposable du personnel au collectif, du national à l'humain. Une référence commune persiste, de *La Relève* à *Parti pris,* assez évidente quand on y pense : nous assistons au cheminement d'une âme qui se libère.

À partir du milieu des années 1930, une volonté s'installe, assez généralisée, souvent formulée en termes de maturation, d'émancipation. Ces écrivains se figuraient dans un théâtre évolutif. Comme l'écrit Martin Jalbert dans *Le sursis littéraire,* ils cherchaient à « faire apparaître aux autres hommes la possibilité de l'ultime manière d'être pleinement des hommes, la possibilité d'un monde

pleinement humain et totalement libre, préfiguration du lien communautaire à venir» (2011: 18), et les noms mêmes de leurs revues, *La Relève, Cité libre, Liberté, Parti pris,* jusqu'à *La Barre du jour, Mainmise, Québécoises deboutte!,* ne mentent pas sur la relance d'un projet libérateur. La littérature était engagée dans une transformation ardue, radicale. Pour Hector de Saint-Denys Garneau, le jeune Gilles Marcotte, Anne Hébert, les Automatistes, Gaston Miron ou les intellectuels de *Parti pris,* l'écriture fait partie d'un processus irrévocable, exposant tout un chacun à une fable réciproque, rien de moins peut-être que l'aspiration fondamentale du genre humain (au moins depuis Gilgamesh!) et qu'on peut résumer par le passage de l'esprit de survivance à une expérience totale de la vie.

À première vue, tout semble séparer les croyants de *La Relève* et les révolutionnaires de *Parti pris,* mais une ligne de haute tension les raccorde indubitablement, le courant d'une force irrésistible, presque une mission. À une vingtaine d'années d'intervalle, les uns et les autres avaient l'impression d'être d'une «génération [qui] prépare la voie pour rendre possible la vie» (Blain, 1951a: 8). Ils avaient résolu «d'assumer le combat de l'homme vivant, et de l'exprimer dans un langage et des formes où l'homme de demain reprenne possession du monde et de soi-même» (Blain, 1955: 21). La véritable constante, nous en avons ici un bon exemple, c'est que la liberté s'est imaginée chez eux comme une forme de possession.

J'ignore où ils ont pigé ce dernier mot, mais je ne crois pas qu'on puisse trouver de motif plus insistant pour exprimer la radicalité du fantasme qui s'insinue dans les esprits. Il revient souvent dans le *Manifeste du surréalisme,* chez Jacques Maritain, à la toute fin des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud: «Il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps» (2000: 552). Saint-Denys Garneau y revient constamment dans ses cahiers, du début à la fin, et en fait une définition de la création: «L'art est un mode de possession du monde, un mode d'investigation de la réalité» (1971: 271). Les poèmes d'Alain Grandbois, même ceux de Gustave Lamarche ou de François Hertel, devenaient les preuves insignes qu'une «prise de possession plénière et absolue de l'Être et du monde» (Duhamel, 1945: 236) était possible. Paul-Émile Borduas aussi rêvait d'une «possession de l'univers», d'une «joie charnelle» exigeant de «posséder l'impossédé» (1997: 104). Même terminologie dans les pages littéraires du *Devoir,* sous la plume de Marcotte: «Si la poésie doit être, elle aussi, possession du monde, elle l'est d'abord dans le sens d'une possession de soi» (1953: 7).

Ce mot pour tout dire, je croyais qu'il était propre à la génération de l'après-guerre, compressée dans un climat religieux qui maintenait un clivage entre le dehors et le dedans, entre la vie matérielle et la vie de l'esprit. Les curés de *Poussière sur la ville* et *Alexandre Chenevert* ont en commun un même refus du temporel : « Je n'ai jamais cru et je ne croirai jamais au bonheur sur terre » (Langevin, 1953 : 57). À l'époque, un Jean Le Moyne leur opposait une vision unitive de la littérature comme « conscience organisée d'innombrables modes d'incarnation », ne pouvant « être reçue abstraite de quelque façon de sa matière charnelle » (1956 : 19). Une âme s'auscultait dans les livres, voulait prendre corps dans l'univers. Depuis Saint-Denys Garneau et Grandbois, elle faisait « enfin la découverte de la condition humaine : ici dominent les thèmes de la possession du monde, de l'aventure intérieure et de la tentation de l'absolu » (Blain, 1952 : 201). On a souvent dit que cette littérature, sans ses paravents patriotiques, se découvrait sombre, inquiète, suicidaire. « L'analyse discerne sans peine l'étonnante morbidité que nos romanciers nomment désormais à longueur de volume », écrit Le Moyne en 1956. Mais cette hantise révélée au grand jour était de bon augure : « La vie l'emporte. La vie l'emportera bien. […] Nous nous libérons mais à quel prix d'angoisse et de désaffection ! » (1966 : 205). Elle signalait une conscience accrue, une transformation secrète à l'œuvre, des êtres en marche vers eux-mêmes.

On l'aura peut-être remarqué : tout en demeurant dans le même horizon symbolique d'un accord retrouvé, cette « vérité dans une âme et un corps » de Rimbaud, la résorption d'un décalage entre soi-même et le monde, mine de rien, on passe du « je » au « nous ». Là où nous percevons parfois une discontinuité, le passage ou même la réduction de l'âme personnelle à l'âme collective, comme si l'une était moins universelle que l'autre, ces écrivains ne voyaient pas de contradiction fondamentale entre le local et le global. Tout laisse croire au contraire qu'ils les voyaient ensemble, à partir d'un schéma qui ralliait toutes les trajectoires dans une même *projection libérante*… Si l'art était un mode de possession, il l'était sur tous les plans : « Et la culture esthétique d'un peuple est la prise de possession et l'expression progressive de son âme » (Gagnon, 1949 : 14). Par analogie, le périple des poètes, des personnages, semblait se confondre à une histoire élargie, à l'aventure de tout être humain conscient, tout comme la libération nationale se produisait aussi à l'échelle de la civilisation. On peut avancer que c'est l'intériorisation du « drame humain », à l'époque de *La Relève,* qui aura permis la réanimation de l'âme collective au cours des années 1950, sa redéfinition non plus sous le signe de racines fameuses, comme au temps

de Camille Roy, mais d'une négativité enfouie à explorer, à délivrer de la nuit, qu'on nommera isolement, solitude, exil, dépossession, aliénation, hébétude.

Mais alors, avec quoi rompt *Parti pris* ? Avec une phrase comme celle-ci, d'un collaborateur régulier de *La Relève* et futur éditeur, Claude Hurtubise : « Cette libération, nous l'avons dit, ce n'est pas dans un mouvement politique, si nécessaires que soient ces mouvements, que nous la trouverons mais dans l'épanouissement de notre personnalité » (1938 : 74). *Parti pris* refuse une introspection qui ne déboucherait pas sur une action politique. Après l'avoir tentée lui-même dans ses premiers écrits, Hubert Aquin dénonce cette « aventure intérieure » (1964 : 29) au milieu des années 1960, au nom de la révolution québécoise. Le chercheur spirituel avait beau prétendre à une quête d'universalité, trimer dur à son propre salut, sa libération ne serait jamais que provisoire, encadrée. Il ne pouvait « se dérober impunément à sa situation juridico-plate d'inventeur de variantes dans son pays hésitant » (1964 : 28). À une critique limitée à l'examen de conscience, la génération naissante préférait investir le contexte, frapper au cœur du système :

> À moins que nous décidions de nous pétrifier définitivement dans le nombrilisme, cette attitude hautement réflexive qui consiste à s'examiner passionnément le nombril dans la pose d'un bouddha inquiet et douloureux... Pendant que cet exercice se poursuit, la culture et la langue françaises continuent malheureusement de f... le camp par toutes les fissures de notre système scolaire, accrochées à l'économie qui toujours nous échappe (Belleau, 1961 : 694-695).

Les jeunes de *Parti pris* sont intransigeants envers l'exploration de soi, la gnose, le spiritualisme. « Devant eux, résume Denys Arcand, il y a deux attitudes possibles, l'action ou la contemplation. Le yogi ou le commissaire » (1964b : 70). Ce que l'on a peu dit, cependant, c'est que la plupart des commissaires ont d'abord été des yogis assez fervents. « Je bavais littéralement d'extase » (1965 : 34), écrit Paul Chamberland avant de renoncer à l'angélisme du séminaire, d'entrer dans « le *mal canadien* et le *combat* exigé pour nous en délivrer » (1965 : 38). Émergeant d'une crise spirituelle qui avait échoué à l'éveiller « aux profondeurs de l'existence », Pierre Vallières choisit de « laisser Dieu où il est » pour passer au « temps de l'action », espérant « que les Québécois fondent leur liberté d'hommes sur des valeurs purement humaines » (1969 : 243). Ce passage souvent revendiqué de l'introspection à l'extraversion, du témoignage au combat, laisse croire que *Parti pris* rejette assez franchement l'esprit des devanciers, et ce n'est pas faux. *Cité libre* avait « liquidé les rêves du passé, critiqué l'idéalisme »,

écrit Pierre Vadeboncœur dans le premier numéro, mais la nouvelle génération n'a « pas la même liberté de vie », ses idées « sont pragmatiques, car ces hommes ont été formés dans l'action » (1963a : 50-51). Ils affirmaient enfin « les relations qui, au sein du mouvement révolutionnaire, unissent le littéraire et le politique dans une praxis globale, unissent les littéraires et les politiques dans une fraternelle complémentarité » (Maheu, 1965 : 2).

D'accord, mais si « les politiques » sont franchement du côté de l'action, quel sera exactement le complément des littéraires ? Le dossier « Pour une littérature québécoise » de janvier 1965 donne l'impression de chercher l'apport de l'écriture à la révolution, et c'est ici que le divorce du commissaire et du yogi devient moins éclatant. La littérature est plus que jamais un témoignage, et sa promesse une maïeutique, la victoire d'un être improbable sur l'abstraction, auquel on a ajouté un adjectif : les « [...] jeunes écrivains témoignent dans leurs œuvres de la naissance de l'homme québécois » (Maheu, 1965 : 2). En les découvrant, écrit Laurent Girouard, « nous venons tout récemment de voir que notre parole pouvait être possession » (1965 : 10). Elle entrait en « possession du pays, de l'enfance, de la modernité » (1965 : 11), mais à condition de commencer par « prendre possession de notre marde » (1965 : 9), ce mal-être que « Miron-le-malheureux, Miron-le-malaimé », la « figure exemplaire du québécois dépossédé », avait incarné avec un « courage désespéré », jusqu'à laisser entrevoir un exorcisme : « Nous sommes au moment de nous défaire de notre mal, de prendre possession de notre être et du monde » (Maheu, 1968a : 49).

La possession (peut-être à force de répéter le mot) était donc imminente, mais de *La Relève* à *Parti pris,* dans le passage même du spirituel au politique, un principe restait inchangé. Du mystique à l'homme d'action, une même volonté cherche à transcender un état de séparation, d'isolement, et dans les deux cas, la libération émane d'une prise de conscience. « On ne rejoint la vie, on ne la possède que si on en prend conscience » (Élie, 1968 : 188), lit-on dans *La fin des songes*. Dans *Cité libre,* plusieurs passages montrent que les deux « prises » (de possession et de conscience) sont liées, comme si l'approfondissent de soi permettait d'épouser le monde : « Pour un pays jeune, écrit Jeanne Lapointe, la prise de conscience demeure primordiale ; elle nous assure la possession intérieure de notre milieu » (1954 : 19). Critique de l'idéalisme, cette prise de conscience prend avant tout la voie d'un aveu. La reconnaissance est celle d'un conditionnement caché ; elle se tourne vers l'ombre à exhumer.

Les jeunes chrétiens de *La Relève* sont peut-être hantés par un vieux mot, le péché, c'est-à-dire par la possibilité inhérente à la liberté humaine de se désaxer, d'entrer dans une déréliction qui la déréalise, mais ils ont en commun avec les révolutionnaires des années 1960 de ne pas se détourner du mal, de chercher à l'exposer, à le nommer pour l'extirper. Pour Robert Charbonneau, le romancier « n'est pas libre de nier le mal en fermant les yeux sous le prétexte de ne pas scandaliser » (1944 : 14), et l'on sait, grâce à son journal, jusqu'où Saint-Denys Garneau ira dans l'auto-analyse. Auparavant, comme dans les contes, le mal était incarné dans un personnage infernal, on pense tout de suite à *Aurore, l'enfant martyre* et *Un homme et son péché,* deux œuvres qui – leur immense succès le suggère – servaient à le repousser collectivement, à refuser sa transposition sur un plan intérieur, comme pour éviter de se voir soi-même en bourreau potentiel. Dans le journal de Saint-Denys Garneau, par contre, il est évident que le bourreau a été intériorisé dans ce qu'il nomme, à la lecture de Charles Baudelaire, une « conscience aiguë de soi-même, la conscience du bien et surtout du mal » (1971 : 965). Comme lui, Edward, dans *Ils posséderont la terre,* a parfaitement saisi son dédoublement : « Il comprenait que c'est à l'intérieur de nous-mêmes que nous sommes vaincus, que c'est la conscience qui nous fait perdre pied, que l'adversaire guette ce moment… » (Charbonneau, 1970 : 137). Et c'est ici que le mal commence vraiment à poser problème, à partir du moment où l'on reconnaît en soi cette part aliénée, réfractaire, destructrice. Qui nous possède.

Posséder le monde, se posséder soi-même, exigerait donc une forme d'exorcisme. Quelques années plus tard, à une époque où Miron avait entrepris depuis quelques années la « conjuration de [s]es manitous maléfiques » (1996 : 36), où Chamberland invitait à « rebrousser pas à pas le pays de nos blessures remonter le cours de notre malheur » (1985 : 30), la littérature continuait d'admettre le mal en soi, sans le bannir, pour se rendre à l'origine du conflit interne, pour découvrir ce qu'il dissimule, le dénouer peut-être : « Il s'agit de comprendre, c'est-à-dire à la fois de pénétrer au cœur de notre être, de le posséder, et aussi de nous en détacher suffisamment pour nous rendre communicables et participables » (Brault, 1965 : 17). « Comment exprimer la carence ? Voilà le vrai problème » (1965 : 30), dira Aquin. Pour Clément Simard, un étudiant de l'Université de Montréal, *Le cabochon* d'André Major y parviendrait : « Ce roman me paraissait l'instrument capable d'opérer auprès des jeunes et des autres une prise de conscience globale de leur condition » (1965 : quatrième de couverture). La reconnaissance exige une vaillance, le désir de rencontrer le réel

dans son intégralité, à commencer par le versant nocturne que l'angélisme voulait ne pas voir, ces replis que Le Moyne appelait les «zones instinctives qu'un peuple n'a pas encore assumées en conscience ou dont, par suite de crises survenues au cours de son évolution, il a perdu possession» (1957: 16).

L'écriture était donc un instrument de connaissance et de métamorphose. À partir de *La Relève,* au statisme de Séraphin, de la marâtre d'Aurore ou de François, dans *Le torrent,* répondait un processus. Le mal y devenait *transformable* et l'aventure de la déréliction apparaît alors, dira Fernand Ouellette, comme une «errance créatrice de rassemblement» (1972: 9). Son exploration semble dirigée vers un état limite, un point de retournement de la dépossession en conquête, de la solitude en fraternité, de l'inconscience en vision des faits, de l'introversion en participation.

La liste pourrait s'allonger… On l'a assez dit: la critique de la Révolution tranquille ne s'est pas gênée pour annoncer (et parfois célébrer) le passage de «l'ère du silence à l'âge de la parole» (Vachon, 1967), mais ce qui continue de m'étonner, c'est la possibilité même d'un grand passage, une perspective historique non seulement progressive, mais aussi qui pressent un point de bascule ou d'ébullition, un grand soir. Ceux de l'ancienne génération n'hésitaient pas à parler de salut: «Menacé de désintégration spirituelle, l'homme se jette d'instinct du côté de son salut, vers une discipline d'unité intérieure» (Blain, 1957: 23). Le désir du grand passage est toujours impérieux à *Parti pris,* mais le vieux mot pour le dire s'est évidemment raréfié. Il apparaît ici et là, souvent pour marquer un écart par rapport aux avancées solitaires du roman psychologique: «Le salut, s'il peut exister pour nous, ne pourra être que collectif» (1964: 60). C'est la leçon que Pierre Maheu a retenue de Miron: «Pour ce qui est de mon peuple», confie-t-il à Rina Lasnier, qui penchait du côté d'un salut personnel, «je veux disparaître avec lui, plutôt que d'accéder au salut d'un petit nombre» (2016: 232).

À *Parti pris,* et déjà à *Cité libre,* chez Le Moyne ou Vadeboncœur, on s'entend pour dire que la promesse d'un salut avait trop longtemps servi de prétexte à l'Église pour assujettir ses fidèles. Le chemin du salut se nourrissait peu d'amour et de connaissance et beaucoup de la peur d'être damné. Les faibles, pour être sauvés, devaient consentir à leur soumission: «Pour Aurore et Donalda il n'y a que l'anéantissement ou le salut. Et le salut c'est l'acceptation de la cruauté des forts» (Arcand, 1964a: 92). Au-delà de la forte connotation catholique, le problème avec ce mot est son association à une libération qui

venait d'en haut. Il commandait de se plier au dogme, de refuser l'engagement terrestre au nom d'une réalité suprême.

Or, il y a deux types de libération comme il y a deux mystiques : la mystique ascendante, qui fonctionne par paliers et invite à s'élever au-dessus du corps, et son contraire, qui demande d'y plonger. Explorateurs du mal, de la condition terrestre et québécoise, nos écrivains penchaient plutôt pour la seconde. Dès les premières années de *La Relève,* la prééminence du spirituel sur le temporel était paradoxale. Chez Maritain, leur maître à penser, comme plus tard dans les *Convergences* de Le Moyne, le salut est incarné : « Ce monde est né d'un grand mouvement du cœur vers la sainte possession des biens terrestres » (Maritain, cité dans Durell, 1942 : 75). La « possession plus totale » dont rêvait Robert Élie, qui « ne génère plus l'usure mais l'abondance, l'utilisation mais la création », n'était envisageable qu'en « rattachant solidement l'individu au réel » (1937 : 79) sans céder au matérialisme. Il en va de même pour « la voie du salut » proposée par le père Gagnon dans *L'homme d'ici* : « Cette voie n'est-elle pas valable, en effet, d'abord parce qu'elle est d'elle-même plongée dans le concret, le quotidien ? » (Marcotte, 1952 : 7). Qu'il soit question du religieux, de la conscience personnelle ou nationale, de la langue ou de l'action politique, la libération est conçue comme une immersion volontaire.

On pourrait généraliser le récit d'une descente libératrice. Il s'agit d'employer sa liberté pour aller à la rencontre de ses entraves, d'accueillir ce que l'on aurait tendance à opposer au divin, d'exister au ras de la matière. Nous touchons ici au grand thème de cette littérature, la nécessité maintes fois rappelée d'un retour au réel. Au moins depuis *À l'ombre de l'Orford* et *Trente arpents* dans les années 1930, ces écrivains travaillaient à la critique d'un mirage, avec l'urgence d'un « réalisme qui aurait, durant quelques années, une allure insurrectionnelle » (Lapointe, 1954 : 17). Alors que vient de paraître le *Manifeste du surréalisme,* ne minimisons pas ce désir apparemment conservateur (en France, les peintres appelaient ça le « retour à l'ordre ») d'ancrer les œuvres dans l'épaisseur du réel immédiat. Pierre de Grandpré avait bien vu l'inversion des codes : « Remarquons incidemment qu'alors qu'au Québec c'est la "gauche" qui réclame la fin des illusions et le retour au réel, ce rôle est dévolu en France à la pensée traditionaliste » (1956 : 296). Effectivement, toute la « crise de conscience » qui semblait éclater au grand jour dans *Cité libre* et *L'Action nationale* « débuta par un bain de réalisme » (J. Blain, 1956 : 423).

Le plus curieux est que la critique de l'irréalité ne vint pas seulement de farouches opposants au régionalisme comme Arthur Buies, Olivar Asselin et

Victor Barbeau, mais aussi d'un critique aussi moralisant que le père Carmel Brouillard, un ami du jeune Borduas, qui jugeait l'incapacité de vivre par les sens, de concrétiser sa propre existence, comme une « maladie universellement québécoise » (1936 : 65). En plus de faire sourire, la formule est très juste, car elle signale une coïncidence inédite entre le drame historique québécois et une irréalité vécue à une échelle beaucoup plus large. Des poètes livresques du XIXe siècle au *Torrent,* la littérature canadienne dans son ensemble en vint à former le « témoignage, pur et choquant, de l'inadaptation au réel » (Marcotte, 1951 : 327). L'urgence d'un *hic et nunc* revient sans cesse à partir des années 1950, chez Gilles Hénault ou Anne Hébert : « Il faut sans tarder exister fortement autour de nous, au rythme de la vie présente du monde. Le salut est à ce prix » (Hébert, 1960 : 12). Apparemment étrangère à tout réalisme, même la voie intérieure de l'automatisme devait mener à une révélation de la matière, le « mystère source » selon Borduas : en travaillant à « la connaissance sensible de la vie », l'homme « permettra sa libération dans son propre milieu » (1997 : 262). Grâce à Borduas, croyait Claude Gauvreau, « le concret est activé » (1996 : 74). Georges-André Vachon aura une formule similaire à propos de Miron, « l'invention de la substance » (1970), comme si dans un monde abstrait, qui imagine la liberté comme un enfantement, le rôle de l'écrivain consistait à rendre la vie vraie, la réalité réelle.

Le passage de la survivance à la vie retrouvée s'éclaire donc autrement. Pour enfin commencer à vivre, il faudrait renoncer à sur-vivre, cesser de tourner en rond au-dessus de la vie, non pas s'y élever, mais y descendre. À *Parti pris,* Jacques Brault résume en quelques mots le nouvel art de vivre : « Je préfère que la liberté nous vienne d'en bas » (1965 : 22). Elle vient de là aussi pour Miron, dans une lettre à Claude Haeffely : « Je crois que nous commençons à être une réalité et une présence. Et ça vient des pieds » (2016 : 165).

On pourrait croire que cette logique de l'abaissement, de consentement au réel, se limite à une valeur désacralisante, démystificatrice. Mais c'est justement ici, alors que l'écriture s'aventure dans les coulisses de l'identité, inventorie les sous-sols et des ruelles de l'âme et du pays, que l'on découvre à quel point elle est l'expression d'une pensée mythique. Elle peut recourir à un modèle éprouvé pour donner sens à la négativité, la recycler, s'y enraciner pour en renaître. Au moins jusqu'à la fin des années 1960, encore au temps de *Mainmise* et de la contre-culture, probablement beaucoup en raison de leur imprégnation religieuse, mais surtout parce qu'ils se voyaient comme des êtres en voie de réalisation, ces écrivains comptaient sur la validité profonde des grands récits, interprétaient leur cheminement à partir d'un référent symbolique, qui

montrait le destin de chacun et de l'âme collective comme la reprise d'une aventure essentielle.

En témoigne le motif de la catabase, très actif à l'époque : renoncer à la lumière et prendre le chemin contraire, sans présumer que la vie puisse refluer du noir transfiguré. Pour Élie, l'expérience du siècle forçait les êtres à trouver la lumière dans l'inhumain, et « même le chrétien doit chercher son Dieu dans les ténèbres » (1951 : 33). C'est l'audace du roman d'après-guerre que de « descendre dans les êtres individuels » (Falardeau, 1957 : 17), de citer leur doublure ténébreuse à comparaître. Le personnage était amené à plonger « au plus profond de lui-même pour retrouver intact l'appel au bonheur humain, la vocation à une dure maturité », et sa « solitude apparaît comme le rituel de cet exorcisme et de cette conquête » (Blain, 1951b : 41). Deux vers de Fernand Dumont semblaient lui montrer, dans *L'ange du matin* :

> Tu descendras pourri de ténèbres
> Dans le cœur de l'Aube (1952 : 70)

Quand il conteste un art intériorisé, Aquin songe au roman de l'inquiétude spirituelle et oublie la poésie surréaliste ainsi que les Automatistes. Pourtant, tant le même récit de l'exploration souterraine traversait les critiques d'art de Gauvreau et les écrits de Borduas. Dans *Cité libre,* un peintre du groupe, Philippe Émond, exprimait leur ambition : « La peinture devient alors une tentative de prise de possession de ce domaine de ténèbres inexplorées, de ce continent interdit jusqu'alors de l'inconscient, intarissable des promesses de l'infini » (1957 : 56). Pour Vadeboncœur, qui invitait ses contemporains à « risquer une plongée audacieuse dans le réel » (1951 : 23), la démarche de Borduas avait montré que « rejoindre les ténèbres peut être un acte de vérité » (1963b : 186). Hébert aussi concevait l'art comme une libération par le dessous. On pense évidemment à l'attrait du torrent chez François, au *Tombeau des rois,* mais un passage des *Chambres de bois* ferait l'affaire : « "Tout est noir", songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière » (1958 : 179). La même percée de l'opacité est lisible tout au long d'*Une littérature qui se fait,* en particulier dans le parcours de Roland Giguère : son œuvre n'accède à la « vie conquise » que par « une volonté tendue dans le noir », l'adhésion préalable à une « vocation de l'élémentaire », livrant le poète à une « course au désastre » n'ouvrant qu'à la fin à une « prise de possession de la lumière » (Marcotte, 1962 : 288-293). Car si

tout se passe bien, la catabase prépare évidemment le rejaillissement de l'énergie déviée, bloquée.

On ne pense pas pour rien à Orphée, Énée, Héraclès, visiteurs de l'enfer, à toutes les traversées du désert. Pour prétendre s'aventurer là, au royaume des morts, qui était la source du vivant, il fallait sans doute être un peu mythomane. Ces écrivains avaient conscience de transformer les vies en destin, de céder à leur dramatisation fabuleuse, et ils savaient parfois en rire. L'autodérision n'était pas étrangère au roman des années 1950. Critique littéraire au *Devoir,* Grandpré remarquait que chez « certains, le pessimisme prend des formes caricaturales, que ce soit par touches menues d'ironie aiguisée chez un Simard ou un Baillargeon, ou que ce soit par larges traits relevant d'un art baroque chez Lemelin, Richard, Vac, Hertel ou Thériault » (1958 : 17). Antipathique au possible, le héros des *Hypocrites* de Berthelot Brunet, qui « s'entend prononcer des phrases de roman d'analyse » (1989 : 207), s'interroge parfois sérieusement : « Avons-nous des instruments pour toucher la réalité ? » (1989 : 86). Mais sa recherche est aussitôt tournée en ridicule : « Toute la vie de Philippe ne fut que la comédie de la *nuit obscure* des mystiques » (1989 : 86).

Au début des années 1960, si beaucoup d'intellectuels tournent le dos à la mystique, comme Aquin ou Vallières, c'est qu'elle avait, à leurs yeux, l'absurdité d'accentuer l'isolement dont elle voulait nous libérer. Illusoire ou non, elle n'allait rien changer aux conditions réelles de l'aliénation collective : « Car même si la grande noirceur duplessiste s'était transformée, grâce à Dieu, en "la nuit obscure" des mystiques décrite par Saint Jean de la Croix, la foi elle-même devenait une "chose insensée", intangible et hors de la réalité » (Vallières, 1969 : 234-235). Il fallait commencer par s'attaquer aux sources politiques de la déréliction avant de songer à toute autre forme de libération. Sans renoncer au divin, Ouellette ne voyait pas comment on pouvait « parler du grand Tout à des hommes qui sont entièrement, ou à peu près, déterminés de l'extérieur » (1985 : 99). La libération spirituelle de chacun semblait dépendre de l'autonomie politique de tous : « Ce n'est que libre qu'un peuple peut marcher vers l'unité de l'homme et du monde » (1979 : 106).

Dans ce contexte, on imagine mal les révolutionnaires de *Parti pris,* qui se voient comme des êtres pragmatiques, extravertis, inviter leurs contemporains à descendre au tréfonds du réel et d'eux-mêmes. Ils furent pourtant loin d'être insensibles à cette fable. Dans son essai « Fondation du territoire », Chamberland retrouve chez Grandbois, Hébert et Giguère les « plongées réintégratrices dans

le ventre de la terre ou le sein des mers» (1967: 41), cette «maturation dans la matrice terre ou "nuit primitive"» (1967: 19) qu'il interprète comme une aventure dans la dépossession, l'envers de soi, nécessaire à une fondation dans le temps, à l'habitation du territoire. Pendant la Révolution tranquille, beaucoup ont envisagé l'exploration des ténèbres comme une damnation délibérée, le choix d'éprouver en profondeur le mal (québécois):

> jusque dans les fins fonds du mal monde
> parce que moi le noir
>   moi le forcené
>   magnifique (Miron, 1996: 155)

Maheu l'écrira aussi des poètes de la contre-culture: «Non pas qu'ils ne soient pas atteints de la maladie du Québec, de la stérilisante aliénation catho-coloniale: mais la création les en libère. Eux. Individuellement. C'est leur salut. Du coup, leur œuvre ne peut se faire qu'à partir de la damnation. Contre elle. Pour la dépasser ou l'assumer» (1968b: 63). La métaphore infernale est, comme le salut, une appropriation difficile à expliquer, sinon par le besoin de retourner les codes du clergé contre lui-même, contre son angélisme, son illusoire rappel à l'ordre contre son lavage de toute vulgarité, son constant rappel à l'ordre, à la bonne tenue, au bien parler. Le recours au joual, qui tranche avec l'écriture dépouillée du roman de l'intériorité, renvoie néanmoins au même abaissement libérateur, comme si la naissance au réel d'une écriture ne pouvait venir que du contraire des voies sanctifiées, de la haute culture: «Mal écrire, c'est descendre aux enfers de notre mal de vivre, en tirer l'Eurydice de notre humanité québécoise» (Chamberland, 1965: 36-37).

À *Parti pris,* on se méfie des mythes de compensation qui ont tenu le peuple dans une résignation tranquille, on n'hésite pas à dire que «le mythe bouffe le réel» (Maheu, 1966: 46). Et pourtant, dès que l'attention se dirige en amont de l'action politique, du côté de la littérature, de l'âme collective, le mythe refait surface. Chamberland parle du grand passage libérateur comme d'une «épreuve initiatique» (1967: 26), alors que dans l'introduction du numéro sur la littérature québécoise, Maheu est frappé de voir «les œuvres de la littérature nouvelle décrire l'une après l'autre des rites de passage centrés sur le thème de l'épreuve initiative» (1965: 4). On reconnaît sans peine la logique cathartique qui prévalait à *La Relève* et *Cité libre*:

> Dans chaque cas, la démarche est la même: le personnage doit assumer totalement son aliénation, l'épreuve qui lui est imposée est de se reconnaître colo-

> nisé, diminué dans son être, et de s'autodétruire, de tuer en lui le colonisé. Et toujours, comme le phœnix, il renaît de ses cendres, émerge de l'épreuve comme d'un baptême qui le rend à lui-même, pleinement homme à nouveau (1965 : 4).

Maheu exagère même un peu, sans doute, confondant le mythe de renaissance (un « baptême » !) avec la réalité des textes, qui ouvrent assez rarement sur la lumière conquise. Il est quand même étonnant que le grand récit persiste, quand on pense au prosaïsme de la poésie de Gérald Godin, dont la plongée dans le « pays englouti » aboutit à « une certaine utilité de temps en temps » (2001 : 300), ou à un roman comme *Salut Galarneau !*

À quel point le grand récit restait-il inchangé ? Méfiant des aventures intérieures, Aquin lui-même commence son premier roman par une descente « au fond des choses » (1965 : 7). La différence par rapport aux devanciers est que le personnage d'Aquin ne conçoit pas l'enfoncement comme une aventure et encore moins comme une prise de possession, mais comme un laisser-aller, une dérive à laquelle il ne sait pas s'il doit résister ou céder, comme il hésite entre le combat et l'abdication : « De cette contradiction vient sans doute la mécanique ondulatoire de ce que j'écris : alternances maniaques de noyades et de remontées » (1965 : 93-94). Le même conflit se trouve chez Miron. Sa correspondance montre à quel point son propre corps (l'épisode de la syncope) le ramène à la passivité, à une inertie qui a quelque chose de terrifiant pour lui, qui signifie une démission profonde, qu'il reconnaît en lui-même et autour de lui : « Ce pays, quelle force d'inertie ! » (2016 : 158). La difficulté d'écrire est le rappel patent de cette impuissance, et alors, devant cette volonté éperdue d'agir, on ne sait plus si l'introspection cache le refus de s'engager ou si la définition de soi-même comme un être d'action ne serait pas une manière de fuir le monstre intérieur. « La seule voie de ma génération, c'est l'action. C'est pourquoi je ne puis pas écrire », écrit-il à Haeffely, mais pour rencontrer aussitôt cette fatigue qui empêche toute activité, avec le fantasme passager d'un retour à la simplicité des premiers gestes, une vie élémentaire, enracinée :

> Je crois que je vais quitter Montréal, en mai ou juin, pour aller vivre à la campagne, à 100 milles de Montréal. Finis la librairie, et tout le tralala. On me donnera mon logis et ma nourriture contre un travail d'entretien d'un petit domaine. Je reviendrai aux travaux du bois, comme mon père, mon grand-père, qui étaient tous des hommes de bois (2016 : 238).

Ce qui possède cette génération d'écrivains qui rêvent de posséder le monde, c'est justement l'inclination vers le dedans, qui les rappelle aux zones ombreuses alors qu'ils voudraient en sortir pour se donner au monde, le *faire,* exister à l'extérieur. Un courant les entraîne vers le fond, et leur survie dépendrait de leur insurrection, de leur persistance guerrière, même avec l'impression momentanée que la lumière pourrait venir d'en dessous : « C'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer » (Aquin, 1965 : 91).

Le refus de l'aventure intérieure, sa conversion en action sur le monde, échouerait donc ? En surface, du point de vue des manuels d'histoire, difficile de penser à un échec à propos d'une époque qui s'est réinventée sur tous les fronts, de l'identitaire (jusqu'à changer de nom) aux ministères (ils étaient plus près que nous de la gratuité scolaire). Mais dans la conscience écrivaine cependant, Pierre Nepveu l'a montré dans *L'écologie du réel,* toute la volonté d'agir du monde ne résolvait en rien une hésitation révélatrice. À lire Miron et Aquin, on a l'impression que le problème est simplement reporté du spirituel au politique, comme si la possession de soi-même et du monde, dans une direction ou dans l'autre, vers soi-même ou le monde, trébuchait sur une dissociation centrale, une asymétrie : « CECI, qui sépare le dedans et le dehors en en faisant des univers hostiles l'un à l'autre. Des univers opaques l'un à l'autre » (Miron, 1965 : 88).

Avec une phrase comme celle-là, on comprend qu'Yvon Rivard ait jugé Miron et son immense effort de décolonisation comme le « subterfuge » (2006 : 105) qu'une quête beaucoup plus fondamentale, et l'on pourrait en dire autant des romans d'Aquin. Je crois plus simplement qu'ils fondaient leur métaphysique sur l'abolition des conditions aliénantes, sur le réalignement des structures sociales qui avaient maintenu l'esprit de survivance. Ils n'imaginaient d'universalité que par le chemin de singularités à ouvrir au-delà d'elles-mêmes, et le Québec avait trop de limites inutiles, trop d'entraves.

Spirituelle ou identitaire, nous parlons peut-être en effet d'une seule et même quête. Le canevas libérateur, jusqu'aux mots pour le dire, restait inchangé. De l'approfondissement de soi à l'intervention directe, au-delà des voies empruntées, dans leurs contradictions mêmes, on peut imaginer que c'était au fond la même libération qui cherchait à se vivre, la même recherche d'une présence unanime, une même « morale de l'effort pour s'accepter et se posséder totalement » (Blain, 1951a : 8).

De *La Relève* à *Parti pris,* c'est cela aussi qui demeure, un adjectif qui n'a presque plus cours aujourd'hui, même qu'il pourrait laisser perplexe : la libération ne peut être que *totale*. La transition des primautés, du spirituel au politique, ne doit pas faire oublier qu'à *La Relève* aussi, on rêvait de cette « révolution totale » imprimée sur la couverture magenta du premier numéro de *Parti pris*. Brault a l'impression que « nous n'en sommes actuellement qu'au début d'une politique de révolution totale » (1965 : 24), mais le recentrement du combat sur les « conditions réelles » du peuple québécois a peut-être caché le fait que les écrivains de *La Relève* n'étaient pas des yogis centrés sur eux-mêmes. Leur rappel d'un fondement spirituel était passionnément politique. Ils faisaient le constat et la critique d'une humanité abrutie, détournée de sa propre valeur par une civilisation capitaliste et guerrière – tout comme, à *Parti pris,* on partage une vision de la liberté qui est plus qu'une affaire de droits, d'équité, de lutte de classes, qui englobe aussi l'horizon national « dans la tentative – toujours défaite, toujours refaite – de créer l'homme » (Brochu, 1965 : 56). Ce que le directeur de *La Relève* écrivait de sa génération en 1935, dans son essai « Jeunesse et révolution », on pourrait le dire aussi de Gauvreau et Borduas, de Vadeboncœur, Chamberland ou Miron. Eux aussi sentaient que leur « contact [...] avec le réel se trouvait en opposition avec ce qui était considéré depuis quelques générations comme la réalité » (Charbonneau, 1935 : 3). Eux aussi étaient « placés en face d'un monde qui soumet l'homme aux nécessités de la force brutale » et cherchaient « l'élément qui permettra son libre épanouissement par la domination des forces de la nature et de l'industrie » (1935 : 5). Eux aussi étaient « unanimes à reconnaître la nécessité d'une conception plus réelle, plus concrète de l'homme total » (1935 : 5).

Malgré les contradictions et aussi grâce à elles, les voies convergeaient donc. En surface, le politique en vient à refuser le spirituel, mais l'intention reste inchangée, l'âme continue de s'acheminer vers le concret, d'invoquer la possibilité d'un grand passage, de s'imaginer dans un monde qu'elle cherche à posséder, à rencontrer absolument.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIN, Hubert (1964), « Profession : écrivain », *Parti pris,* vol. 1, nº 4, p. 23-31.

AQUIN, Hubert (1965), *Prochain épisode,* Montréal, Le Cercle du livre de France.

ARCAND, Denys (1964a), « Cinéma et sexualité », *Parti pris,* vol. 1, nºs 9-10-11, p. 90-97.

ARCAND, Denys (1964b), « Le cinéma. *Le chat dans le sac* », *Parti pris,* vol. 2, nº 1, p. 69-70.

BELLEAU, André (1961), « Action et enracinement », *Liberté,* vol. 3, nº 5, p. 691-697.

BLAIN, Jean (1956), « Notre littérature. Autour de cette âme collective », *L'Action nationale,* vol. 45, nº 5, p. 418-426.

BLAIN, Maurice (1951a), réponse à l'enquête « La critique en procès », *Le Devoir,* 12 mai, p. 8.

BLAIN, Maurice (1951b), « Les livres. *La fin des songes* », *Cité libre,* vol. 1, nº 2, p. 41-42.

BLAIN, Maurice (1952), « Sur la liberté de l'esprit », *Esprit,* vol. 20, nºs 8-9 (août-septembre), p. 201.

BLAIN, Maurice (1955), « Pour un moralisme à venir », *Le Devoir,* 15 novembre, p. 21.

BLAIN, Maurice (1957), « L'écrivain devant la crise de conscience religieuse », *Cité libre,* nº 18, p. 19-25.

BORDUAS, Paul-Émile (1997), *Refus global et autre écrits,* édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Typo.

BRAULT, Jacques (1965), « Un pays à mettre au monde », *Parti pris,* vol. 2, nºs 10-11, p. 9-25.

BROCHU, André (1965), « La nouvelle relation écrivain-critique », *Parti pris,* vol. 2, nº 5, p. 52-62.

BROUILLARD, Carmel (1936), « Le réel et nous », *Les Idées,* vol. 4, nº 2, p. 65-73.

BRUNET, Berthelot (1989), *Les hypocrites,* préface de Gilles Marcotte, Montréal, Typo.

CHAMBERLAND, Paul (1965), « Dire ce que je suis », *Parti pris,* vol. 2, nº 5, p. 33-42.

CHAMBERLAND, Paul (1967), « Fondation du territoire », *Parti pris,* vol. 4, nºs 9-12, p. 11-42.

CHAMBERLAND, Paul (1985), *Terre Québec,* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable,* Montréal, Typo.

Charbonneau, Robert (1935), « Jeunesse et révolution », *La Relève,* vol. 1, nº 2, p. 3-6.

Charbonneau, Robert (1944), *Connaissance du personnage,* Montréal, Éditions de l'Arbre.

Charbonneau, Robert (1970), *Ils posséderont la terre,* Montréal, Fides.

Duhamel, Roger (1945), « Courrier des lettres », *L'Action nationale,* vol. 26, nº 3, p. 223-245.

Dumont, Fernand (1952), *L'ange du matin,* Montréal, Éditions de Malte.

Dumont, Fernand (1969), « Le temps des aînés », *Études françaises,* vol. 5, nº 4, p. 467-472.

Durell, Augusto-J. (1942), « L'exemple humain de Jacques Maritain », *La Nouvelle Relève,* vol. 2, nº 2, p. 72-86.

Élie, Robert (1937), « Espérance pour les vivants », *La Relève,* vol. 3, nº 3, p. 74-81.

Élie, Robert (1951), « Réflexions sur le dialogue », *Cité libre,* vol. 1, nº 3, p. 31-37.

Élie, Robert (1968), *La fin des songes,* Montréal, Éditions Beauchemin.

Émond, Philippe (1957), « L'automatisme : réalité compromettante », *Cité libre,* nº 16, p. 54-59.

Falardeau, Jean-Charles (1957), « Description d'un état social ou plongée en profondeur dans l'univers intérieur ? », *Le Devoir,* 16 novembre, p. 17.

Gagnon, Ernest (1949), « La main sur la figure », *Le Devoir,* 26 novembre, p. 14.

Gauvreau, Claude (1996), *Écrits sur l'art,* édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone.

Girouard, Laurent (1965), « Considérations contradictoires », *Parti pris,* vol. 2, nº 5, p. 6-12.

Godin, Gérald (2001), *Ils ne demandaient qu'à brûler. Poèmes 1960-1993,* préface de Réjean Ducharme, édition établie par André Gervais, Montréal, l'Hexagone.

Grandpré, Pierre de (1956), « Notre civilisation. Cette "droite" et cette "gauche" (II) », *L'Action nationale,* vol. XLVI, nº 4, p. 293-301.

Grandpré, Pierre de (1958), « Pourquoi notre littérature est-il si pessimiste, si noire, si désolée ? », *Le Devoir,* 15 novembre, p. 17 et 29.

Hébert, Anne (1958), *Les chambres de bois,* Paris, Éditions du Seuil.

Hébert, Anne (1960), « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir,* 22 octobre, p. 9 et 12.

Hénault, Gilles (2008), *Interventions critiques. Essais, notes et entretiens,* édition préparée par Karim Larose et Manon Plante, Montréal, Sémaphore.

Hurtubise, Claude (1938), « Saint Jean-Baptiste et le nationalisme », *La Relève,* vol. 3, n° 4, p. 69-74.

Jalbert, Martin (2011), *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Langevin, André (1953), *Poussière sur la ville,* Montréal, Le Cercle du livre de France.

Lapointe, Jeanne (1954), « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre,* n° 10, p. 17-36.

Le Moyne, Jean (1956), « À propos de lectures anglaises », *Le Devoir,* 12 novembre, p. 19.

Le Moyne, Jean (1957), « La femme et la civilisation canadienne-française », *Cité libre,* n° 17, p. 14-36.

Le Moyne, Jean (1966), *Convergences,* Montréal, Hurtubise HMH.

Maheu, Pierre (1964), « À propos de la ville inhumaine », *Parti pris,* vol. 2, n° 8, p. 59-61.

Maheu, Pierre (1965), « Le poète et le permanent », *Parti pris,* vol. 2, n° 5, p. 2-5.

Maheu, Pierre (1966), « L'âge d'or du cléricalisme », *Parti pris,* vol. 4, n° 3-4, p. 25-35.

Maheu, Pierre (1968a), « Le Québec en mots dits. Engueulez Miron ! », *Parti pris,* vol. 5, n° 5, p. 48-50.

Maheu, Pierre (1968b), « La poésie rebelle de Raoul Duguay », *Parti pris,* vol. 5, n° 6, p. 51.

Marcotte, Gilles (1951), « Critique de la vie », *L'Action nationale,* vol. 37, n° 4, p. 324-327.

Marcotte, Gilles (1952), « L'homme d'ici », *Le Devoir,* 10 mai, p. 7.

Marcotte, Gilles (1953), « La poésie, tentation de facilité ? », *Le Devoir,* 13 novembre, p. 7.

Marcotte, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait,* Montréal, Hurtubise HMH.

Miron, Gaston (1965), « Notes sur le non-poème et le poème », *Parti pris,* vol. 2, n°s 10-11, p. 88-97.

MIRON, Gaston (1996), *L'homme rapaillé,* préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo.

MIRON, Gaston (2016), *Lettres, 1949-1965,* Montréal, l'Hexagone.

NADEAU, Simon (2013), *L'autre modernité,* Montréal, Boréal.

NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal.

OUELLETTE, Fernand (1972), « L'errance et le rassemblement », *Liberté,* vol. 14, nº 6, p. 8-13.

OUELLETTE, Fernand (1979), *Écrire en notre temps,* Montréal, Hurtubise HMH.

OUELLETTE, Fernand (1985), *Journal dénoué,* Montréal, Typo.

RIMBAUD, Arthur (2000), *Œuvres,* éditées par André Guyaux, Paris, Classique Garnier.

RIVARD, Yvon (2006), *Personne n'est une île,* Montréal, Boréal.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1971), *Œuvres,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

SIMARD, Clément (1965), « *Le cabochon* », cité en quatrième de couverture de *Parti pris,* vol. 2, nº 7.

VACHON, Georges-André (1967), « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises,* vol. 3, nº 3, p. 309-324.

VACHON, Georges-André (1970), « Gaston Miron ou l'invention de la substance », dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 133-152.

VADEBONCŒUR, Pierre (1951), « L'irréalisme de notre culture », *Cité libre,* vol. 1, nº 4, p. 20-26.

VADEBONCŒUR, Pierre (1963a), « Salutations d'usage », *Parti pris,* vol. 1, nº 1, p. 50-51.

VADEBONCŒUR, Pierre (1963b), *La ligne du risque,* Montréal, Hurtubise HMH.

VALLIÈRES, Pierre (1969), *Nègres blancs d'Amérique,* Montréal, Éditions Parti pris.

CLAUDE GAUVREAU ET L'ACTE CRÉATEUR LIBRE OU LE POUVOIR DE TRANSFORMATION DU LANGAGE

Gilles Lapointe
CRILCQ – Université du Québec à Montréal

À l'automne 1948, sous le titre « Un cancer sournois », Claude Gauvreau dénonce vigoureusement dans le journal *Le Canada*

> ceux qui exploitent la codification d'une expérience antérieure. J'ai moi-même, à toutes les occasions, essayé d'attirer l'attention sur un cancer sournois. L'académisme moderne, lequel résulte de l'exploitation faussement audacieuse de disciplines plus récentes (impressionnisme, fauvisme, cubisme, surréaliste, etc.) mais tout aussi cristallisée que les autres. L'exploitation, toujours impersonnelle, toujours mesquine, toujours arbitraire, constitue l'académisme, quel qu'il soit (1996 : 140).

Cet anathème est réaffirmé avec force l'année suivante à l'occasion de la *Proclamation des Rebelles* : il est « urgent de mettre à jour le camouflage superficiel mais expert de l'académisme moderne aux audaces frauduleuses » (Gauvreau, 1996 : 344). S'il existe donc un « académisme moderne » que d'aucuns jugent audacieux, pour Gauvreau, il s'agit d'une avancée qui fait illusion et qu'il ne cessera de dénoncer publiquement. L'imitation « devient vite le cimetière des faibles » (1993 : 75), le maniérisme et la « caméléonie » (1993 : 75), un cul-de-sac. À ses yeux, toute tentative pour régénérer le discours ou revivifier les codes existant à l'extérieur de la pratique automatiste apparaît comme une entreprise qui induit en erreur, un « stérile singisme académique » (1996 : 142). Pour Gauvreau, tout code est inévitablement appelé à dégénérer et à devenir « un étau insupportable pour l'inspiration » (1993 : 275).

Il est saisissant de constater la fécondité de l'imagination créative de l'auteur exploréen lorsqu'il s'agit de clouer au pilori «les adversaires de l'art vivant de toutes les époques» (1996: 100), «les improbes pompeux» (1996: 101), les «importateurs conformistes» (1996: 111), «les tacticiens roués» (1996: 360), «les chapons officiels» (1993: 148), «[l]es souilleurs de Picasso» (1996: 167), «les vipères de bon ton» (1996: 97), les «délicats égorgeurs de Dada» (1996: 207), etc. On trouve dans son recueil *Brochuges,* paru en 1956, de nombreuses occurrences de cette stigmatisation au sujet de laquelle André-G. Bourassa écrit: «Ange exterminateur, le poète épingle ou embroche "les ennemis de la lumière, de la liberté, de la vie"» (1986: 248-249).

En revanche, c'est avec émotion et solennité que Gauvreau souligne jusqu'aux plus humbles les initiatives de la famille automatiste. Quels sont les attributs des «travailleurs surrationnels» qui envoûtent l'auteur d'*Étal mixte*? Nommons-en quelques-uns: «courage, sincérité, intransigeance» (1996: 119), authenticité, intelligence sensible, générosité. L'inspiration du poète est intarissable lorsqu'il s'agit d'exalter «la vitalité de la jeunesse d'âme», «l'indépendance et le désintéressement» (1996: 117), de faire entendre «le cri du progrès de la pensée» (1996: 111) de ces explorateurs qui «chevauchent sans arrêt la frontière mobile qui sépare le connu et l'inconnu» (1996: 122). Observons cependant que ces vocables, tous plus éclatants les uns que les autres, n'ont pas la même importance. Dans leur visée téléologique, ils convergent invariablement vers «l'unique, l'inimitable» (1996: 110), ce que Gauvreau appelle aussi le droit à l'unicité[1]. Dès le premier envoi de sa longue correspondance avec un jeune inconnu, Gauvreau prévient son interlocuteur que l'universel niche invariablement dans le particulier: «Chaque être est un tout unique, singulier, mystérieux. […] Révélez-moi ce que vous, en tant qu'être forcément unique, connaissez; et je tâcherai d'accomplir la même démarche» (1993: 21). La singularité de l'œuvre du poète a d'ailleurs conduit les auteurs de l'*Histoire de littérature québécoise,* Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, à situer Gauvreau comme «un cas à part dans l'histoire littéraire du Québec, [un auteur] qui incarne le rêve d'une poésie pure, fondée sur un langage qui ne ressemble à aucun autre» (2007: 319).

1. Dans son article intitulé «En art: liberté avant tout» et publié le 9 juin 1951 dans le journal *Le Haut-parleur,* Gauvreau écrit que «L'UNIQUE […] est le bien suprême en art» (1996: 200). Il restera fidèle à cette idée: «La raison d'être suprême de l'artiste créateur, c'est de produire de l'unicité» (Gauvreau, 1978: 29).

Il est juste d'affirmer que l'originalité de Gauvreau réside dans la création de ce langage poétique hors du commun et non dans les luttes opiniâtres, dans les oppositions tranchées, dans le dualisme manichéen qu'il pratique entre passé et présent, entre avant-garde ou académisme. Jacques Ferron a souligné, dans *Du fond de mon arrière-cuisine,* la manie de Gauvreau qui consiste à mettre « de la rhétorique en tout » (1973 : 199). Dans le Québec des années 1940, d'autres voix ont tenu des propos parfois semblables aux siens, telle cette formule hardie lancée par Jacques de Tonnancour : « On ne modernise pas le passé. On conquiert le présent » (cité dans Lamonde, 2016 : 135) ou cet avertissement du père Marie-Alain Couturier, rappelé récemment à notre attention par Yvan Lamonde dans *La modernité au Québec,* dont l'intention anticipe certaines déclarations assertives de Gauvreau : « Les maîtres ne donnent pas de recettes, ils nous apprennent au contraire, à les redouter et à les fuir : ils nous enseignent le courage, l'audace, le risque, la volonté d'une aventure sans limites » (2016 : 135).

Chez Gauvreau, la recherche d'un « code nouveau » passe impérativement par « l'exploration du dedans » (1996 : 299), c'est-à-dire le « mystère objectif » (1996 : 148) que représente l'intime connaissance de l'inconscient. Car « [l]'inconscient est le moteur du désir » (1993 : 106), soutient fermement Gauvreau. Ce travail sur soi le mène à l'invention de l'exploréen, ce langage que le poète considère comme sa plus grande innovation. Aussi, pour examiner de plus près cette création singulière, qui pose encore souvent un défi aux lecteurs aguerris, il m'a paru utile de faire appel aux travaux de Michel van Schendel, Pierre Popovic et Martin Jalbert, trois critiques dont la contribution à l'exégèse gauvrienne n'est plus à démontrer. Avec leur concours, et à la lumière d'exemples de la poétique de Gauvreau, je tenterai de faire voir comment s'opère le passage du spirituel au matériel, comment le poète veut faire du langage une réalité absolument concrète, une matière indispensable à la connaissance sensible du monde. Je conclurai ce rapide tour d'horizon en faisant retour sur le rapport de Gauvreau à la modernité, en interrogeant cette fois, à partir du projet d'édition des *Œuvres créatrices complètes,* la place élevée que le poète veut atteindre dans le domaine de la littérature ainsi que son retrait face à la transformation profonde qui bouleverse dans les années 1960 le champ des arts visuels.

LECTURES DE MICHEL VAN SCHENDEL, PIERRE POPOVIC ET MARTIN JALBERT

C'est dans « Le Système-Gauvreau », une étude de 1969, que van Schendel livre sa lecture la plus fouillée de la poétique de Gauvreau. Pour le professeur sémioticien, le projet poétique de Gauvreau représente non seulement une « recherche esthétique de la libération », mais aussi une « esthétique de la métamorphose » qui mène vers « une pure création de langage » (Van Schendel, 1993 : 87). Il parle du gauvreau comme d'une langue à part entière :

> Claude Gauvreau a inventé un langage à nul autre pareil mais homologue à tous les autres pour son économie et sa précision. Ce langage, on pourrait l'appeler le *gauvreau,* comme on dit le français auquel il doit sa formation génétique. Il a une syntaxe, un lexique et une grammaire en propre. L'écrivain les a informés d'une poétique. C'est donc un langage complet, traductible en un autre comme tout langage articulé (1992 : 271).

Popovic, quant à lui, tout en confirmant l'invention d'une langue, inscrit celle-ci dans le vaste projet moderne et énonce ainsi sa lecture du gauvreau :

> L'exploréen, cette sarabande de syllabes et de sons en goguette que Gauvreau prenait soin de déclamer sentencieusement, sans gaspiller un seul phonème, exécute avec ferveur le mot d'ordre de Rimbaud : « Trouver une langue ». Il ne fait aucun doute que Gauvreau le tenait pour sa trouvaille la plus étonnante, l'arme divine de la révolution en cours, celle qui allait lui permettre de devenir « le plus grand poète universel »[2] (1992 : 260-261).

L'histoire de la littérature et, plus particulièrement, l'histoire de la poésie sont cependant scandées, rappelle Popovic, par des langages insolites de ce type. Et montrant qu'on ne saurait être « unique » ou « singulier » en vase clos, il cite Étienne Souriau qui a répertorié quelques-unes de ces « transgressions voulues de l'institution verbale » (1992 : 307) parmi lesquelles figurent les illustres noms de Dante, Jorge Luis Borges, James Joyce et Antonin Artaud. Pour Popovic, « [q]uoi qu'il en dise, le texte gauvréen ne vient pas de nulle part, ni d'une conscience redevenue vierge sous l'effet d'une somptueuse amnésie ; en grande partie, il fait de la littérature avec de la littérature » (1992 : 293).

---

2. Popovic fait allusion à la question « Ce que je voudrais être ? » du *Questionnaire Marcel Proust* ; voir Gauvreau (1996 : 358).

Déjà, van Schendel avait formulé un avis analogue, observant que les « pratiques et les connaissances sont inscrites, mais comme en creux, par dénégation. Gauvreau ne peut rien contre l'intertexte. Il l'exerce » (1992 : 232). Au cœur du « Verbier » et de la « ventriloquie poétique » de Gauvreau, la critique Éliane Formentelli entend elle aussi résonner en écho « les voix d'Ezra Pound, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Henri Michaux » (1982 : 332).

CATALYSER LE DÉSIR ET CONCRÉTISER LA PENSÉE

Il serait cependant excessif de nier l'originalité de Gauvreau, d'avancer qu'il n'est qu'un simple zélateur ou apôtre de la modernité en marche. Arrêtons-nous un instant au mot *désir*, que chérit le poète. Rappelons que, pour Gauvreau, « le but de l'activité artistique, comme toutes démarches humaines conséquentes, est d'extérioriser, de concrétiser le désir » (Gauvreau, 1993 : 21). Dégagé de tout romantisme, le mot *art* désigne pour lui « une opération très concrète qui consist[e] en l'inscription du désir dans une matière » (1993 : 140). Gauvreau recherche une esthétique libérée des impératifs de la tradition poétique. Conséquemment, il ne saurait admettre qu'une forme préalablement fixée préside à la création : le désir qui soutient « la création de l'imprévisible […] impose à tout artiste véritable d'outrepasser toutes les règles théoriques trop limitées » (1993 : 21). À pareille enseigne, le désir qui se développe par la liberté est ainsi conduit à inventer ses propres « outils d'expression et de concrétisation » (1993 : 74). L'automatisme représente donc en ce sens pour Gauvreau un territoire vierge et « l'évolution de la connaissance – et [celle] de l'art – ne s'explique pas autrement que par le percement continu de couches successives d'inconnu » (1993 : 39). Par conséquent, pour Gauvreau, qui veut « ouvrir les portes les plus vastes sur l'inexploré » (1993 : 246), il existe toujours, pour tout acte, « deux perspectives : le risque ou la certitude » (1993 : 289) et « l'authenticité est généralement la récompense des trouées dans l'inconnu » (1993 : 245).

À l'intérieur du lexique gauvrien, il est non moins intéressant de considérer le déplacement induit par les expressions « objet dramatique » et « objet poétique », désignations sous lesquelles Gauvreau range une part importante de son œuvre. Sous le vocable d'objet, poème et texte théâtral « deviennent organiquement une réalité sensible autonome et absolument concrète » (1993 : 33). Par le jeu phonique des sons et onomatopées qu'il pratique, Gauvreau signifie encore clairement sa volonté d'être au plus près de la matérialité du langage. Dans un tel contexte, poésie, drame exploréen et tableau automatiste « sont des

réalités en soi – des réalités connaissables par un contact direct» (1993: 300); il s'agit chaque fois pour Gauvreau de «réalités singulières» (1993: 299), d'objets concrets directement perceptibles. «Où trouver une objectivité plus patente que dans le singulier du réel?» (2012: 125) écrit-il au cinéaste Guy Borremans.

Cet aspect de la poétique de Gauvreau est mis en évidence par Jalbert dans son essai *Le sursis littéraire*. Pour lui, «l'œuvre entière de Gauvreau repose sur la conviction qu'est perdue une relation spécifique au monde qui soit contact immédiat avec le singulier-concret et que cette perte est causée par le langage général coupé de tout contenu sensible original» (2011: 82). Selon son analyse, Gauvreau en a particulièrement contre le contenu mensonger des mots abstraits et refuse de s'abandonner à «un mysticisme élevé où les corps auraient tendance à [s'envoler] et se désincarner» (Gauvreau,1993: 249). «La spéculation exclusivement abstraite est la parfaite antithèse de la fécondité créatrice» (1993: 47), confie encore Gauvreau à Jean-Claude Dussault. Au cœur du monde matériel, il s'agit donc de produire du «concret absolu» (syntagme qui fait inévitablement penser ici au *Réel absolu* de Paul-Marie Lapointe). Dans sa poésie, explique Gauvreau, le mot «au lieu de demeurer un signe conventionnel [...] devient organiquement une réalité sensible autonome et absolument concrète» (1993: 33).

J'aimerais maintenant montrer l'étroite proximité de pensée entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas sur cette question. Dans *Le retour,* un texte écrit à l'époque de *Refus global,* Borduas livre ces mots significatifs: «L'âme n'[est] pour nous qu'une possibilité de la matière» (1987: 261), renchérissant aussitôt: «Pour l'homme, la relation la plus permanente possible est la matière à laquelle s'attache l'idée de réalité» (1987: 262). Cet énoncé du chef de file de l'automatisme va de pair avec cette autre affirmation: «Le mystère source, le premier de tous les mystères qui nous entourent, réside dans l'impossibilité actuelle de connaître la matière» (1987: 261). Et Borduas d'expliquer que c'est ultimement la connaissance de la matière sensible, cet inconnu par excellence, «qui permettra à l'homme sa libération dans son propre milieu» (1987: 262). Tandis que Gauvreau utilise le mot *désir,* Borduas emploie celui de *passion,* mais les deux hommes accordent la première place au contact sensible avec la matière.

Gauvreau a clairement signifié que l'automatisme est un terme générique fort vaste: «[...] ce n'est pas une expérience fixe ni une méthode» (1993: 386). De manière semblable, il formule en termes clairs: «La seule supériorité que

j'aie proclamée pour la pensée surrationnelle est *la supériorité du sens critique*» (1993: 385). L'exactitude de sa méthode critique découle en effet du primat donné à la matière. Le poète soutient avec force qu'en opérant la sélection sur «l'authenticité de la matière, la critique surrationnelle ne peut jamais être prise au dépourvu» (1993: 365). Chez Gauvreau, cette catégorie de l'entendement est subsumée sous le terme *monisme*: «Par monisme, j'entends la conviction qu'un seul principe constitutif préside à tous les phénomènes concevables dans l'univers. Pour le moniste, l'esprit et la matière, en dernière analyse, c'est la même chose» (1993: 429).

L'un des paradoxes de la pensée de Gauvreau, comme le fait voir Jalbert, «c'est que pour ajouter de l'être à ce qui est» (2011: 83), Gauvreau crée des «réalités» qui restent dépendantes du langage qui les fait exister. Les opérations menées par le poète pour concrétiser le désir ont pour effet de mettre en échec les règles normales qui régissent la communication avec autrui. D'où l'idée, formulée par maints commentateurs, de l'exploréen comme d'un langage fermé sur lui-même. Ainsi encore, selon van Schendel, les longs monologues dans le théâtre de Gauvreau tendent «à la parabole d'un Moi absolu fermé dans sa monade» (1992: 268). Pierre Nepveu pour sa part ne dit pas autre chose lorsqu'il pose le constat que la poésie exploréenne exclut son lecteur – le rend même «indésirable»: «Ce langage ne s'adresse à personne, soutient Nepveu; il jouit de lui-même, il prolifère à l'infini, incapable de régulariser sa production, incapable de fonctionner autrement qu'à plein régime» (1977: 17).

Ces considérations m'amènent maintenant à aborder la question des genres littéraires que pratique Gauvreau. La parole chez le poète devient vindicative, se fait facilement imprécation. Le geste de destruction représente en lui-même une intervention créative qui peut faire apparaître du neuf. Dans sa correspondance avec Dussault, Gauvreau explique que, grâce au mouvement Dada, le mot *art* peut être utilisé de nouveau. «Le calepin d'anathèmes de Gauvreau, empli de substantifs inventés […] ou de noms communs dévoyés de leur usage courant […] n'a d'autre rival que celui du capitaine Haddock» (1992: 260-261), observe non sans humour Popovic. Gauvreau justifie de telles volées de mots, postulant que «l'irrévérence est toujours le signe qu'un prestige est menacé d'effondrement» (Gauvreau, 1993: 251). Dans *Étal mixte,* le poète se lance dans une violente attaque contre l'Église, dénonce l'appareil politique de l'Union nationale, fustige les élites bourgeoises. Il utilise l'insulte pour atteindre les «états d'incandescence inexpérimentée» (1996: 303) ou pour mettre rageusement le feu à l'institution. Il pratique l'injure, affirme van Schendel, au sens

littéral : « […] elle accable l'adversaire, le ridiculise, le réduit à l'émiettement du verbe, le tue symboliquement » (1992 : 266-267). À son tour, Popovic fait voir que « [l]a tactique de Gauvreau consiste à passer par le discours de l'autre, pour triompher de lui, le conjurer et faire naître, à partir de lui, un verbe régénéré » (1992 : 277).

Avec la littérature, Gauvreau « joue le grand jeu » (Ferron, 1973 : 220-221). La célèbre « Épopée automatiste vue par un cyclope » de l'écrivain automatiste commence par ces maîtres mots : « Je suis un poète créateur » (1996 : 37). Lorsque Gauvreau aborde les genres consacrés par la tradition, il tente d'en remodeler les contours : ainsi *Beauté baroque* est-il qualifié par lui de « roman moniste », sa pièce *La charge de l'orignal épormyable* de « fiction dramatique », *Le rose enfer des animaux* de « téléthéâtre cosmique », *Magruhilne et la vie* de « tragédie baroque ». Ne pouvant transformer radicalement les genres littéraires, Gauvreau cherche à en assouplir les limites. France Théoret a souligné à cet égard la place singulière que l'autobiographie occupe dans son univers dramaturgique. Jacques Marchand, dans le même ordre d'idées, a aussi fait remarquer que plusieurs de ses poèmes sont « des pièces de théâtre pour un seul personnage » (1979 : 181). J'ai moi-même interrogé le statut de la lettre chez Gauvreau, une forme éminemment moderne par son morcellement, son aspect discontinu, que le poète exclut volontairement du corpus de son œuvre créatrice (Gauvreau, 2002 : 7-50). Si l'on ne peut douter de l'intention déclarée de Gauvreau de combattre la tradition, de pourfendre l'académisme moderne, il lui importe cependant tout autant de trouver un jour sa place dans la littérature.

LES *ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES* : UNE CUIRASSE SANS FAILLE

Pour van Schendel, la non-publication des œuvres de Gauvreau « n'est le fait d'aucune volonté oppressive se donnant pour telle – il ne s'agit pas d'une censure consciente » (1993 : 84). Le poète automatiste aurait selon lui recherché « l'occultation la plus totale », parce que cela serait conforme « à l'absolutisme de sa poésie » (1993 : 85). En raison de son organisation clandestine ou parallèle, l'œuvre de Gauvreau « ne souhaite pas une reconnaissance extérieure qui serait son désaveu » (1992 : 272). Le projet d'édition des *Œuvres créatrices complètes* chez Parti pris au début des années 1970 marque toutefois un tournant et revêt donc pour le poète une importance capitale. On sait le soin quasi obsessionnel que Gauvreau donnera à sa préparation. D'emblée, l'idée du livre unique,

monumental le retient et s'impose comme un besoin impératif. Le poète exige «un droit de regard absolu sur tous les aspects de cette édition» (Marchand, 1979: 389) et avertit l'éditeur qu'il n'acceptera pas «la plus minime suppression[3]». Gérald Godin confiera que le contrat type soumis par Parti pris semble à Gauvreau «de la dernière piraterie» (1971: D-4) et que le poète reste prêt à tout moment à rompre les négociations: «Baudelaire a attendu. Nietzsche a attendu. Je suis capable d'attendre[4]», fera en effet savoir Gauvreau, avec cet avertissement: «Il n'est pas question que je publie dans le malaise. Je suis un signataire de *REFUS GLOBAL* et j'ai besoin de respirer librement[5].»

Non sans grandiloquence, Gauvreau a la certitude que son œuvre rassemble une «collection d'objets intransigeants, [qui] pourra affronter dans une paix ultime, à l'intérieur d'une cuirasse sans faille, la corrosion implacable des assauts de la postérité[6]». Contre les violences à venir, drapée dans son absolutisme, l'œuvre est pour ainsi dire protégée par une véritable armure métallique. Et si l'on devait s'aviser de lui reprocher ses hautes prétentions, la réplique serait immédiate: «Un immense poète lyrique est toujours un mégalomane» (Gauvreau, 1972: 507). L'écrivain annonce que l'objet massif présentera les attributs baroques qu'il affectionne: «Comme tu le constateras inévitablement, écrit-il à Michel Lortie, cette somme aux bossellements difformes et sublimes défie dans son intégrité toutes les habitudes courantes de la pensée[7].»

Gauvreau semble estimer que son œuvre n'a rien à craindre de sa complète appropriation par l'institution. «Il ne me déplairait pas de clore la brique historique, déclare-t-il, par de la poésie pure[8].» Le poète construit son œuvre comme une place forte, concevant l'ouvrage comme un monolithe puissant dont

---

3. «C'est à prendre ou à laisser» (Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 26 mai 1969). Lettre conservée dans le fonds Claude-Gauvreau, Bibliothèque nationale et Archives du Québec, fonds 466/001/003. Toutes les lettres de Gauvreau à Lortie citées dans le présent texte renvoient à ce fonds d'archives. La présente étude reprend succintement et prolonge certaines hypothèses de lecture mises en avant dans mon texte «Claude Gauvreau polygraphe inquiet. Réflexion sur l'esthétique moderniste des *Œuvres créatrices complètes*». Voir Lapointe (2015: 275-293).

4. Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 20 mai 1969, p. 7.

5. *Ibid.*

6. Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 27 janvier 1969, p. 1.

7. Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 27 janvier 1969, p. 4.

8. *Ibid.*

l'apparition représentera un «événement historique[9]». Cette belle assurance du poète laisse toutefois aujourd'hui un peu songeur alors que déjà, dans les années 1960, les critères d'évaluation des œuvres font l'objet d'une importante mise à jour. Pendant que Gauvreau continue en effet d'épouser en art la doctrine du purisme de Clement Greenberg[10], l'art contemporain se réapproprie l'objet duchampien, recycle le débris, la banalité, le lambeau, «la médiocrité comme valeur et comme idéologie» (Chalumeau, 2010: 13), pour utiliser une formule de Jean Baudrillard. Pendant les années 1960, Gauvreau cesse complètement d'écrire sur les arts visuels récents, et sa vision globale sur la création semble plus statique et historiquement datée alors que ne cesse de s'élargir le fossé entre les valeurs modernistes qu'il promeut et l'art contemporain. Déjà, les images du pop art fabriquées en séries, les assemblages bricolés par Robert Rauschenberg, les accumulations d'objets du quotidien que l'on trouve dans le nouveau réalisme français ne peuvent plus être perçus comme l'expression de l'intériorité de l'artiste. Alors que Gauvreau en appelle toujours par l'automatisme à la découverte du monde intérieur et à «une reconnaissance exhaustive des territoires occultes de l'esprit» (Gauvreau, 1996: 332), surgissent des objets d'art en trois dimensions et une matérialité picturale dont la définition n'a rien à voir avec celle de Gauvreau. Commencent en effet à poindre chez les artistes de nouveaux paradigmes interprétatifs qui intègrent des notions d'hybridation, de plagiat et de simulacre. On se demande d'ailleurs comment réagirait Gauvreau aujourd'hui face à un art contemporain où le mot *créatif*, explique la sociologue de l'art Nathalie Heinich (2014: 63), est absolument «sale», presque aussi embarrassant que le mot *beau* ou *sublime* ou *chef-d'œuvre*. En son temps, Gauvreau, dont l'œuvre se dresse comme son «seul défenseur efficace» (Lapointe, 2015: 282), compose déjà difficilement avec une peinture vidée de toute fonction expressive et il est bien incapable de cautionner Guido Molinari et les avant-gardes néoplasticiennes, qui investissent pourtant, selon son propre lexique, des territoires jusque-là inexplorés. Jusqu'à la fin, l'automatisme représente pour Gauvreau une «révolution morale indéracinable» (Gauvreau, 2002: 142), et «l'intransigeance automatiste» (2002: 142), le seul principe de libération qu'il puisse envisager. Que signifie à terme ce repliement

9. «C'est toi, cher Michel, avec ta souplesse de diplomate, qui est l'artisan de cet événement (historique)» (Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 18 juin 1969, citée dans Lapointe, 2015: 276).

10. Voir le chapitre intitulé «Clement Greenberg et le déclin de la critique moderniste» dans Jimenez (2005: 113-120).

défensif de Gauvreau sur son œuvre et une « fixation » sur l'automatisme que déplorera Borduas ? Une tentative de sauvetage illusoire pour affirmer son autorité et suspendre le cours de l'histoire ? Malgré la valorisation de la rupture avec le passé et la singularité de son énonciation, force est d'admettre que l'activité créatrice de Gauvreau n'échappe pas à l'ensemble des conditions et conventions de son temps. Estimant durant les dernières années de sa vie occuper le sommet de la hiérarchie, car sa poésie (« non figurative d'imagination ») lui paraît nettement plus évoluée que celles de jeunes poètes comme Gaston Miron et Roland Giguère (« figuratif d'imagination », c'est-à-dire surréaliste) (Gauvreau, 1972 : 508-509), il pose un jugement d'ensemble sur sa pratique d'écriture qu'il juge « intrinsèquement révolutionnaire et originale[11] ». Absorbé par son œuvre, occupé à assurer sa postérité littéraire et à conforter l'héritage automatiste, Gauvreau n'aura pas su interpréter les « nouveaux codes » qui pointent à l'horizon.

11. Dès l'origine du projet, Gauvreau présente celle-ci à son « agent littéraire », Lortie, comme « authentiquement révolutionnaire et intégralement originale » (Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 20 avril 1969).

BIBLIOGRAPHIE

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal.

BORDUAS, Paul-Émile (1987), *Écrits I,* édition critique sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle,* Montréal, Les Herbes rouges. (Coll. « Typo ».)

CHALUMEAU, Jean-Luc (2010), *Histoire de l'art contemporain,* Paris, Klincksieck.

FERRON, Jacques (1973), *Du fond de mon arrière-cuisine,* Montréal, Éditions du Jour.

FONDS CLAUDE-GAUVREAU, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds 466/001/003.

FORMENTELLI, Éliane (1982), « La lettre assourdissante : pour un "verbier" de Claude Gauvreau », dans Jean-Cléo GODIN (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise. Actes du colloque international de Montréal (avril 1981),* Outremont, Leméac.

GAUVREAU, Claude (1972), « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires,* vol. 5, nº 3, p. 501-511.

GAUVREAU, Claude (1978), « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Cahiers de théâtre Jeu,* nº 7 (hiver), p. 20-37.

GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art,* texte établi et présenté par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ».)

GAUVREAU, Claude (2002), *Lettres à Paul-Émile Borduas,* édition critique sous la direction de Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

GAUVREAU, Claude (2012), « Lettre du 27 novembre 1960 », *Études françaises,* « Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau. Inédits », vol. 48, nº 1, p. 97-112.

GAUVREAU, Claude, et Jean-Claude DUSSAULT (1993), *Correspondance 1949-1950,* Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ».)

HEINICH, Nathalie (2014), *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique,* Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)

JALBERT, Martin (2011), *Le sursis littéraire. Politique de Miron, Gauvreau, Aquin,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

JIMENEZ, Marc (2005), *La querelle de l'art contemporain,* Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)

LAMONDE, Yvan (2016), *La modernité au Québec,* t. 2, Montréal, Fides.

LAPOINTE, Gilles (2015), « Claude Gauvreau polygraphe inquiet. Réflexion sur l'esthétique moderniste des *Œuvres créatrices complètes* », dans Jean-Paul DUFIET et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire,* Paris, Classiques Garnier, p. 275-293.

MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate,* Montréal, VLB éditeur.

NEPVEU, Pierre (1977), « Note provisoire sur les *Œuvres créatrices complètes* », *Lettres québécoises,* nº 7 (août-septembre), p. 17.

POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953,* Candiac, Éditions Balzac. (Coll. « L'univers des discours ».)

VAN SCHENDEL, Michel (1992), *Rebonds critiques I. Questions de littérature,* Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires l'Hexagone ».)

VAN SCHENDEL, Michel (1993), *Rebonds critiques II. Questions de littérature,* Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires l'Hexagone ».)

HYPOTHÈSES SUR UNE PÉTITION DE 1958. PORTRAIT DE GASTON MIRON EN INTELLECTUEL

Jonathan Livernois

CRILCQ – Université Laval

La publication toute récente des *Lettres* de Gaston Miron, éditées par Mariloue Sainte-Marie, a permis de voir se développer, *in situ* pourrait-on dire, la pensée et l'art poétique de l'homme. La biographie de Pierre Nepveu a certes tracé cette route, sans compter les textes rétrospectifs de Miron lui-même, comme « Un long chemin », paru dans *Parti pris* en janvier 1965. Mais, dans ces derniers cas, les réflexions arrivent après coup, ce qui a permis à Miron – Nepveu l'a bien montré – de jouer un peu avec les balises, de les déplacer, parfois.

Ce qui frappe à la lecture de cette correspondance, qui se déroule « en temps réel » rue Saint-André, à Montréal, c'est l'impression d'une politisation relativement subite de l'homme autour de 1956, d'une plongée dans la concrétude des choses. Un peu comme si le mouvement de l'homme épousait celui d'une société en quête du réel[1], tandis que Pierre Vadeboncœur et ses camarades citélibristes, parmi d'autres, vilipendaient l'« irréalisme de notre culture ». À Rina Lasnier, il écrit, le 12 juillet de cette année, que s'il « mérite encore le nom de poète, c'est poète tributaire, poète pour une cause » (Miron, 2015 : 208). L'année suivante, le 25 mai, il annonce à Claude Haeffely : « Attention de ne pas être projeté sur le derrière : je me porte candidat dans la présente campagne pour le siège du comté d'Outremont, dans les rangs du Parti social démocratique (socialiste) » (2015 : 223). Il le fera de nouveau l'année suivante, lors de la nouvelle élection fédérale. L'engagement passe alors par la voie socialiste,

1. Comme le constate également Nepveu (2011 : 254-255).

comme pour Vadeboncœur, par exemple, qui sera aussi candidat du Parti social démocrate (PSD) dans Verchères, à l'élection provinciale de 1956.

CONTEXTE DE LA PÉTITION

C'est dans cette série de prises de position ancrées dans le réel que l'on peut sans aucun doute inscrire sa « Déclaration des intellectuels canadiens de langue française relativement à la démocratisation de l'enseignement dans le Québec » (Miron, 1958), à laquelle je m'attacherai ici. Pendant les années 1940 et 1950, au cours de cette période de transition et d'élaboration de la modernité culturelle au Québec, Miron construit son identité sociale et intellectuelle, laquelle a un caractère résolument alternatif : tantôt il n'est pas intellectuel, se décrit comme un « pygmée de la pensée », un « homme de rencontres, de contacts, de coordination concrète des choses », tantôt il est « un intellectuel parmi d'autres » (Miron, 2015 : 244) ; tantôt il écrit à Jeanne Lapointe qu'il fait partie du peuple, qu'il est « un pauvre prolétaire, socialement et intellectuellement », ce qui fera d'ailleurs dire à Nepveu que cette lettre à Lapointe n'est « pas loin d'être un chef-d'œuvre en matière d'autodénigrement et de victimisation » (2011 : 302), tantôt, dans une lettre à Lasnier, il se considère comme partie prenante du « nous, les intellectuels » (Miron, 2015 : 260). Tout cela en quelques années. Peut-être faut-il y voir un rappel de la condition de l'écrivain, toujours médiateur, toujours tiraillé entre deux classes, comme le disait Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Quoi qu'il en soit, je voudrais ici, à la suite des réflexions de Marie-Andrée Beaudet (2015) sur la correspondance entre Lapointe et Miron en 1958, saisir le sens et la portée du geste, plutôt inusité à cette époque au Canada français, qu'est la pétition.

Celle-ci est, historiquement, la bougie d'allumage d'une culture d'intellectuels. En effet, comme le rappelle Frédérique Matouti dans le *Dictionnaire des intellectuels français* de Jacques Julliard et Michel Winock, la pétition, dès le « Manifeste des intellectuels » de 1898, a été « l'une des formes appelées à devenir canonique de l'engagement des clercs » (2002 : 1077). La pétition des dreyfusards avait ceci de particulier qu'elle palliait le petit nombre de signataires par la mise en valeur de leur titulature. Ce n'est pas le cas de la pétition de Miron, où les noms, publiés dans les journaux, apparaissent selon l'ordre alphabétique. Cela dit, ici aussi, c'est le statut des signataires, implicite, qui importe : après tout, cette déclaration est, écrit Miron, celle des « travailleurs intellectuels de tous ordres : humanistes, écrivains, journalistes, artistes, profes-

seurs, sociologues, etc… » (1958 : 2). En proposant à 500 personnes influentes de signer cette déclaration sur l'éducation au Canada français, que cherchait le jeune Miron, au juste ? Deux hypothèses, interreliées et vraisemblablement complémentaires, seront ici proposées. Mais il faut tout d'abord porter attention aux circonstances de cette pétition.

Dans son édition des lettres de Miron, Sainte-Marie rappelle le contexte de cette déclaration et de la pétition :

> En février 1958, quelques jours après la Conférence provinciale sur l'éducation, la Fédération des travailleurs du Québec et la Confédération des travailleurs catholiques du Canada présentent un mémoire commun au surintendant de l'Instruction publique du Québec. Les deux centrales syndicales affirment la nécessité d'accroître la fréquentation scolaire, laquelle pourrait être améliorée par la suppression des frais de scolarité à tous les niveaux d'enseignement. En réponse à Maurice Duplessis, qui déclare quelques jours plus tard que la « gratuité scolaire est un leurre et un mythe », et alors que les étudiants contestent le mode de financement des universités, Gaston Miron adresse à plus de 500 intellectuels du Québec une pétition en faveur de la démocratisation de l'enseignement et de la gratuité scolaire (Miron, 2015 : 243).

Il faut ajouter à cela l'important débat à propos des octrois fédéraux aux universités, considérés comme une violation des compétences provinciales en matière d'éducation par le gouvernement de Maurice Duplessis. En homme respectueux de la constitution, Pierre Elliott Trudeau, qui n'est pas tout à fait un thuriféraire du régime de l'Union nationale, déclarera à son tour qu'il se trouve, sur cet enjeu, « en désaccord avec la plupart de [s]es amis et des gens dont [lui] plaît généralement la pensée » et qu'il s'entend « fort bien avec certaines attitudes de M. Duplessis et des nationalistes, avec qui [il n'a] pas l'habitude de [s]e ranger » (1957 : 9). C'est dire. Rappelons également, pour mémoire, la grève de mars 1958 à l'Université de Montréal ainsi que le « siège » des « Trois » étudiants (Francine Laurendeau, Jean-Pierre Goyer et Bruno Meloche) au bureau de Duplessis, à Québec. J'y reviendrai.

La déclaration de Miron paraît donc dans ce climat de grogne. Elle est d'abord publiée, sans signature, dans la livraison du 6 mars 1958 du *Quartier latin*. La voici :

DÉCLARATION DES INTELLECTUELS CANADIENS DE LANGUE FRANÇAISE RELATIVEMENT À LA DÉMOCRATISATION DE L'ENSEIGNEMENT DANS LE QUÉBEC.

Le mouvement en faveur d'une démocratisation de l'enseignement dans la Province de Québec ne peut laisser indifférent [*sic*] les travailleurs intellectuels de tous ordres : humanistes, écrivains, journalistes, artistes, professeurs, sociologues, etc. … Aussi, faisant suite aux résolutions de la Conférence provinciale sur l'éducation, au Mémoire présenté conjointement par la CTCC et la FTQ, organismes qui préconisent cette démocratisation, dont, en particulier, la gratuité scolaire à tous les degrés, les soussignés réclament dans le même sens et prient les hommes politiques en place qu'incessamment soit apportée une réponse à ce problème vital pour la collectivité qui les fonde et la promotion d'une culture à laquelle ils se vouent. De plus, les soussignés estiment que le problème revêt un caractère d'urgence.

(Ont signé) :

Adresse de retour :
Monsieur Gaston Miron,
4453, rue St-André
Montréal

Étrangement, le texte de la déclaration est précédé, dans le journal étudiant, de la lettre de présentation que Miron a envoyée à ces 500 intellectuels de milieux divers et qui, selon toute vraisemblance, n'était pas destinée à la publication. Celle-ci est plutôt longue mais mérite d'être citée dans son intégralité, d'autant qu'elle permet de voir la volonté du poète de trouver sa place, pleine et entière, dans le milieu intellectuel du temps. Un peu comme si cette lettre avait quelque chose, aussi, de la lettre de créance auprès de ces hommes et de ces femmes qui forment « l'élite » intellectuelle du Canada français :

Montréal, le 24 février 1958

Mademoiselle,
Madame,
Monsieur,

Après le Rapport Tremblay, après la Conférence provinciale sur l'éducation, après le Mémoire de la CTCC et de la FTQ, et entretemps les nombreux forums et symposiums un peu partout dans la province sur le sujet, l'Honorable Maurice Duplessis déclare à une délégation de la Chambre de Commerce des Jeunes : « La gratuité scolaire est un leurre et un mythe ». Enfin, la

réticence qu'il met à recevoir les représentants des étudiants des universités québécoises vient ajouter à notre indignation.

Devant la gravité de ces propos que l'on ne saurait entendre sans un pincement de cœur, j'ai rédigé une déclaration pour laquelle je sollicite votre adhésion. Elle sera adressée à l'Honorable Premier Ministre de la province, ainsi qu'aux journaux de langue française du Québec. J'ajoute tout de suite que je n'accomplis cette démarche sous quelque bannière que ce soit, mais à titre personnel : je suis un intellectuel parmi d'autres. Plusieurs raisons m'ont incité à poser ce geste, dont l'une est la menace qui pèse sur nous, intellectuels canadiens de langue française, d'un divorce effarant d'avec le peuple. Comme intellectuels, écrivains, artistes, nous sommes responsables de la culture de ce peuple. La condition même d'intellectuel, d'écrivain ou d'artiste, exige de nous, comme homme du moins, selon que Mounier l'a dégagé : une dénonciation du désordre établi, une protestation de principes, parallèlement à une affirmation des valeurs spirituelles.

Devant les faits, face aux événements qui se précipitent, se crée l'urgence d'une opinion des intellectuels, écrivains et artistes canadiens de langue française. Le temps presse de reconnaître les hommes, pour qui nous pensons, écrivons, créons, ce peuple, le nôtre devant la communauté mondiale. Car c'est lui, ce peuple, qui, en définitive, constitue notre public immédiat. Il nous attend. Si nous savons le reconnaître, être ses intellectuels, ses écrivains, ses artistes, il nous donnera audience, sans quoi notre art est voué à la mort, coupé de ses sources vitales.

Que l'on veuille croire que je n'ai de leçon à servir à personne ; que j'en appelle à ma conscience d'abord ; que si j'élargis cet appel, parce que j'en ai les moyens pratiques. Vous trouverez, accompagnant cette circulaire, le texte de la déclaration à laquelle vous apposerez votre signature si vous êtes d'accord.

Veuillez agréer l'expression de mes sentiments distingués,

Gaston Miron.

Notes :
Cette circulaire et le texte de la déclaration qui suit ont été envoyés à plus de cinq cents personnes : écrivains, artistes, professeurs, hommes de théâtres [*sic*], homme de sciences, etc… La force d'une telle déclaration viendra de la qualité et du nombre des signataires. (Il vous est loisible de faire signer d'autres personnes en même temps que vous.)

C'est donc Miron qui assume seul, dans *Le Quartier latin,* sa prise de position. Mais le contexte médiatique y est favorable, tandis que la une du journal a la couleur des années 1960 : « Grève illimitée ». Cette grève ne durera finalement

qu'une journée, pendant laquelle des conférenciers, célèbres, se succéderont à l'Université de Montréal, en appui aux étudiants : André Laurendeau, Jean-Louis Gagnon, Pierre Elliott Trudeau, Gérard Pelletier et René Lévesque (Roberge, 1958 : 13). Le soir même, les « Trois » (Meloche, Laurendeau et Goyer) iront à la rencontre de Duplessis, à Québec, mais celui-ci refusera de les voir. Ils reviendront cogner à sa porte pendant trois mois.

Et qu'en est-il de la diffusion de la pétition ? Qui la signe ? Si Nepveu affirme dans sa biographie de Miron que la pétition ne paraît pas dans les grands quotidiens (2011 : 302), force est de constater que ce n'est pas tout à fait vrai : la déclaration et le nom de ceux et celles qui l'appuient paraissent bel et bien dans *Le Devoir* du 14 mars 1958, à la dernière page (16), sous le titre « La démocratisation de l'enseignement ». Le lendemain, un cahier spécial sur l'éducation paraît d'ailleurs dans le même journal. Les problèmes de l'heure y sont discutés. Également, le 29 mars de la même année, la déclaration paraît dans l'hebdomadaire *Vrai* de Jacques Hébert, sous le titre « 125 intellectuels se prononcent ».

Les 125 signataires ont des profils variés (voir annexe 1). L'étude approfondie de leurs statuts professionnel et socioéconomique nous permettrait sans doute de prendre acte de la représentativité de ce groupe de Canadiens français bien en vue. Quelques noms, en vrac, d'André Belleau à Pierre Vadeboncœur : Fernand Dumont, Jean-Louis Gagnon, Françoise Gaudet-Smet, Gilles Hénault, André Langevin, Jeanne Lapointe, Fernand Leduc, Jean Le Moyne, Fernand Ouellette, Gérard Pelletier, Jean-Jules Richard, Marcel Rioux, Jean-Louis Roux, Fernande Saint-Martin, Michel van Schendel et Pierre Elliott Trudeau. Lasnier ne la signera pas pour des raisons idéologiques que l'on devine aisément, tout comme Gabrielle Roy refusera de le faire, la trouvant mal écrite (Nepveu, 2011 : 302). Comme le signale Nepveu, si Miron sort déçu de l'entreprise (à cause, notamment, de ces remarques sur sa langue), « il semble oublier d'un seul coup que presque tous ceux qui comptent parmi les écrivains et les intellectuels l'ont appuyé sans réserve » (2011 : 302). Ce n'est pas rien pour un jeune homme, encore peu connu, du moins dans toutes les sphères de la société canadienne-française de l'époque, dont sont issus les 125 signataires. Nul doute qu'il y a donc un appétit, chez ces gens, pour une telle initiative.

PREMIÈRE HYPOTHÈSE : S'INSCRIRE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE ET DANS LA POLITIQUE

Bref, pourquoi cette pétition en 1958 ? Quel est le sens de ce geste qui convainc pas moins de 125 intellectuels, d'horizons divers, de signer cette lettre ? D'emblée, on pourrait croire que Miron tente, en publiant une pétition, de se positionner dans le champ littéraire de son époque. Cette façon de faire ne serait pas inédite. Les jeux de champ sont bien connus, et l'on pourrait comprendre en ce sens le fait que, comme le rappelle Christophe Charle à propos du contexte français de la fin du XIXe siècle, « on trouve tous les noms des milieux avant-garde et des petites revues poétiques » dans « les pétitions qui suivent *J'accuse* » (1977 : 245). Nul doute que Miron a une idée claire de l'organisation du champ littéraire, éditorial et intellectuel canadien-français. Il sait aussi assez tôt qu'il peut y trouver sa place, comme il l'écrit le 28 mai 1950 à Guy Carle. Il vient tout juste de rencontrer Gilles Marcotte, alors critique littéraire au *Devoir*. Le propos est hyperbolique : « Plus jeune, je m'imaginais ces sortes d'hommes comme des dieux, des dieux sur l'Olympe. Aujourd'hui, je constate – quoique émerveillé encore – ayant mon enthousiasme de l'enfance –, que ces hommes sont comme tous les autres, comme toi, comme moi » (Miron, 2015 : 68). Marcotte sur l'Olympe…

La pétition est aussi l'occasion de donner une visibilité certaine aux Éditions de l'Hexagone, qui sont nées en 1953. « Nous ne manquons jamais une occasion, soit par rencontres intimes, soirées, invitations ou événements littéraires, par une politique de présence, d'étendre le champ de nos connaissances et de nos relations » (2015 : 105), écrit Miron au cofondateur Gilles Carle, le 8 décembre 1953. Ajoutons à cela qu'en cet hiver 1958, le candidat du PSD dans Outremont est en campagne électorale fédérale – l'élection aura lieu le 31 mars. Cela explique sans doute sa précision, dans la lettre de présentation, quant au fait que cette démarche est purement individuelle.

Peut-on résumer cette action du jeune poète à une simple question de stratégie et de positionnement dans le champ littéraire ? Pour le dire de manière plus familière : s'agit-il d'une simple façon de se faire voir ? De mousser sa candidature politique, sa maison d'édition et sa propre personne ? On ne saurait se satisfaire de cette seule explication, limitée à des mécanismes qui ne tiennent pas compte de la réelle indignation de Miron, laquelle doit bien motiver, à la base, sa volonté d'agir politiquement. S'il se souvient, dans un entretien avec Michel Roy qui remonte à 1964, d'avoir été duplessiste lors de l'élection de

1948 et d'avoir vécu, de 1947 à 1954, « une espèce d'euphorie aliénante, d'inconscience politique et nationale, croyant justement que Duplessis supplé[ait] pour nous » (Miron, 2010 : 48), on sent la colère contre le régime monter au cours de l'année 1957, notamment à la suite de l'élection de Sarto Fournier, « une nullité exemplaire » (Miron, 2015 : 232), à la mairie de Montréal, grâce à la machine électorale de l'Union nationale. On la sent bien monter, aussi, dans une lettre à Lasnier à propos des *Cahiers de Nouvelle-France,* dont il vient de lire les trois premiers numéros. On se rappellera que ce périodique paraîtra de 1957 à 1964 et regroupera de joyeux « gauchistes » comme Lasnier, André Dagenais et le père Gustave Lamarche. Prudent, marchant sur des œufs, Miron n'en est pas moins clair :

> Je ne crois pas que l'évolution des nationalismes et du monde se situe dans cette optique. Je ne peux m'empêcher d'être pris d'un malaise aigu quand je constate que M. Maurice Duplessis est désigné sous l'appellation de « Le Prince ». Je considère que cet homme, hormis ses mérites passés, est actuellement le plus grand agent fossoyeur du fait français en Amérique (2015 : 230).

Remarquons que c'est le monde – et non la seule province de Québec – que Miron prend ici à témoin. Nous y reviendrons.

La colère atteint un nouveau sommet quelque temps après la pétition de février-mars 1958, quand il écrit une lettre – jamais expédiée – à Antonio Talbot, député unioniste de Chicoutimi et ministre de la Voirie, qui aurait tenu des propos déplaisants sur les étudiants et l'université. Miron ne soigne pas sa langue : « Il vient un temps, cher M. Talbot, où on en a plein le dos ; ce temps est arrivé : le temps de la honte. Est-ce que vous vous gênez, vous ? Eh bien, je vous dis merde. Et prenez note que je ne me rends pas dans d'autres provinces pour le dire, je le crie ici même, en plein dans votre face. » Et il charge le ministre de tout répéter à « M. Duplessis » (2015 : 249).

DEUXIÈME HYPOTHÈSE : INVENTER SA TRADITION ET PASSER PAR L'UNIVERSEL

Miron est révolté, certes. Or, pas plus que la simple logique du champ, la révolte n'explique à elle seule le choix de cette forme alors peu usitée dans le champ intellectuel canadien-français, mais envers laquelle la réponse fut très positive chez les intellectuels. On peut proposer une autre hypothèse, complémentaire et qui n'exclut nullement les autres, pour expliquer son entreprise

pétitionnaire. Et si Miron cherchait, avec cette pétition, à inventer une tradition nouvelle, celle d'intellectuels bien de chez nous (Lamonde et *al.,* 2015) ? Un peu comme si le Canada français, privé d'une affaire Dreyfus ou même d'une affaire Calas, devait pourtant passer par les mêmes étapes, rapidement, pour construire une tradition paradoxalement neuve, préalable à tous changements brusques, aux transitions abruptes. S'agirait-il donc de réduire à l'échelle la ligne du temps ; d'importer les formes que l'histoire a prises pour les condenser dans un cadre canadien-français ? C'est une hypothèse que j'ai proposée ailleurs pour expliquer d'autres phénomènes de la même période (Livernois, 2012). Commencer à commencer : c'est la perspective de l'initiateur lui-même, qu'on devine aussi chez les 125 répondants : « Je suis convaincu que ce geste fera date : ce sera le premier "mouvement de masse" des intellectuels canadiens de langue française » (Miron, 1958 : 2). Puisqu'il s'agit du premier, pourquoi ne pas commencer par le commencement de l'histoire des intellectuels, en France, c'est-à-dire par une pétition ?

Miron connaît-il bien la notion d'engagement en littérature, qui traverse le xxe siècle ? En 1954, il déclare dans une lettre à Louis Portugais n'avoir jamais lu Jean-Paul Sartre et Albert Camus (Miron, 2015 : 112), ce qui ne l'empêchera pas, quarante plus tard, dans un entretien avec Lise Gauvin, d'affirmer avoir lu *La peste* en 1952 et *Situations* en 1955-1956 (Miron, 2010 : 288). Quoi qu'il en soit, ce qu'il écrit à Lasnier, dans une lettre de décembre 1957, témoigne bel et bien d'une pensée nourrie d'Emmanuel Mounier (nommé d'ailleurs dans le texte escortant la « Déclaration des intellectuels »), de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus :

> Il y a aussi la trahison des intellectuels et des classes professionnelles, jusqu'ici le rempart de ce peuple. Aucun écrivain, depuis Asselin et Fournier (sauf peut-être Filion et Laurendeau, et ce sont des journalistes), n'osent parler, dire simplement ce qui se passe. « Noblesse oblige. » « Écrire oblige » (Camus). Nous sommes à un point culminant de la honte (2015 : 232-233).

La honte, ici, renvoie peut-être à la réélection de Duplessis, en juin 1956, à l'immobilisme de la société canadienne-française et à l'échec des forces progressistes. Mais les références se multiplient aussi, s'internationalisent. De la même manière que Miron considérait, plus haut, le nationalisme à l'aune des nationalismes « du monde » et non plus seulement à partir du cas canadien-français, sa prise de conscience semble ici rendue possible par une ouverture sur le monde, sur l'universel, qui permet de vraiment comprendre le particulier. S'agirait-il

de s'élever par étapes, comme semblait déjà le souhaiter André Laurendeau en 1935 et comme Fernand Dumont le répète dans *Cité libre,* en janvier 1958? Laurendeau écrivait:

> Redécouvrons la vraie notion de l'*homme*. L'homme ne s'élève à l'universel que par étapes. Faire sauter un échelon, s'élancer droit dans l'abstrait c'est risquer de s'y perdre et fabriquer des idéologies en série. L'enfant n'apprend que par degrés l'existence du monde: il en prend conscience à mesure qu'il prend conscience de soi. – Désencadrer un individu, c'est le désaxer. À tout le moins, c'est l'appauvrir. *Pierre qui roule n'amasse pas mousse.* La tige de blé ne voyage pas. – Il faut toujours un endroit où poser sa tête (1935: 42).

Dans «Situation de notre poésie», texte qu'il fait paraître le 22 juin 1957 dans *La Presse,* Miron semble suivre cette voie vers l'universel, qui sera l'un des *topoï* des décennies 1930 à 1950 au Canada français (Lamonde, 2010: 149-170):

> [S]i nous voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales, nous devrons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification. […]. Nous aurons alors une poésie très caractérisée dans son inspiration et sa sensibilité, une poésie canadienne d'expression française et, si nous savons aller à l'essentiel, universelle. Les réussites du Mexique, du Chili, pour ne prendre que ces deux pays, sont concluantes à cet égard (Miron, 2010: 26-27).

L'ouverture au monde et à la communauté des hommes du monde, mais aussi une sorte d'oscillation entre le particulier et l'universel semblent la voie à suivre pour la culture canadienne-française, puis québécoise. C'est ce que l'on perçoit, clairement, dans les lettres que Miron envoie, pendant les années 1950, à ses amis. Ses mots d'alors font d'ailleurs penser à ceux de Langevin qui, à la même époque (en 1956), écrit dans *Le Devoir*:

> Le Canadien français découvre avec stupeur qu'il est solidaire de tous les autres hommes, que la planète tend à craquer, qu'il appartiendra, bon gré mal gré, à l'une des deux moitiés, avec des Noirs, des Jaunes, des Esquimaux ou des Lapons. En d'autres mots, le sort de l'espèce tend à minimiser un peu celui du «groupe ethnique» et l'intellectuel canadien-français se cherche sur les deux plans. Cette lucidité dont il se trouve tout à coup affligé, parce qu'une fenêtre a été ouverte sur un monde en instance de fission et parce que 60 000 paysans ont mis trois cents ans à engendrer des intellectuels, lui donne le vertige (2015: 90).

Miron est solidaire des autres hommes, des autres écrivains. Dans une lettre à Haeffely, datée du 25 mai 1957 – donc à peu près contemporaine de « Situation de notre poésie » –, il dit penser souvent « aux écrivains hongrois qui subissent des procès ignominieux à l'indifférence générale des écrivains occidentaux, ou qui protestent pour la forme… » (2015 : 223). Ailleurs, dans une lettre à Lasnier, datée du 9 mars 1958, donc au moment même où il s'évertue à diffuser sa pétition, il y va d'un très long post-scriptum dans lequel il explique pourquoi il s'oppose à la mystique du Chef. Pour ce faire, il multiplie les exemples d'écrivains morts ou en exil, républicains pendant la guerre civile espagnole. On remarquera d'ailleurs, au passage, que « Déclaration des intellectuels canadiens de langue française relativement à la démocratisation de l'enseignement dans le Québec » n'est très loin de « Déclaration des intellectuels républicains au sujet des événements d'Espagne », de décembre 1936. Miron nomme ensuite à Lasnier des contemporains qui sont des « ennemis acharnés du régime » de Franco et dont il dit avoir TOUS LES OUVRAGES [en lettres capitales] dans sa bibliothèque. Il énumère ensuite ces écrivains russes qui ont goûté à l'avance au Grand Soir, comme Vladimir Maïakovski et Boris Pasternak. Mais surtout, il cite à la fin de sa lettre un poème de Gabriel Celaya sur, dit-il, les « poètes perfectionnistes et absentéistes ». Voici les deux derniers vers qu'il cite : « Et vous – en marge – vous vous laviez les mains. […] Vous êtes coupables et je le suis. Il ne suffit pas d'être poète » (2015 : 261-262). Cette conscience, aiguë, celle du poète qui ne peut pas qu'être poète ou qui le sera en ayant conscience qu'il ne peut l'être totalement, c'est cette identité que Miron s'est alors créée. Durablement.

Ce rapport à l'universel et l'ouverture au monde, que l'on voit sourdre dans la correspondance, peuvent-ils expliquer le recours à la pétition ? Peuvent-ils même expliquer les attaques contre Talbot et Duplessis ? Tout cela semble bien local, mais c'est la doublure de l'universel qui permet de mieux saisir l'épaisseur de son temps. Toutes ces actions de Miron s'expliquent par des logiques de champ, bien sûr, par des questions de stratégies, bien sûr, mais aussi et surtout parce que la transition demande de reproduire, à l'échelle, ce qui s'est déjà produit ou en train de se produire dans l'Histoire. Pour ne plus être pris ici : « au nord du monde nous pensions être à l'abri » (Miron, 1994 : 46). Tout ce qui est local passe par l'affaire Dreyfus, par des poètes espagnols morts ou exilés à cause de bombes sur la Costa Brava, pour reprendre la chanson, par des écrivains hongrois en fâcheuse position après la répression de l'insurrection à Budapest. Tout à coup, le changement se profile : on serait tenté, de manière schématique,

de dire que de « la tige de blé qui ne voyage pas » (André Laurendeau) on passera à « l'idée du champ dans l'épi de blé » (Miron, 1994 : 83) et, peut-être même, à l'idée de l'épi de blé dans le champ. C'est cette dernière idée qu'il faut avoir en tête quand on cherche à désenclaver la compréhension de la transition culturelle et intellectuelle au Canada français, des années 1930 aux années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

Beaudet, Marie-Andrée (2015), « De quelques lettres échangées entre Jeanne Lapointe et Gaston Miron à la fin des années 1950 ». Communication présentée le 27 août 2015 au colloque « Nouvelles perspectives en études féministes », organisé par Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin dans le cadre du Congrès international de la recherche en études féministes dans la francophonie, tenu à l'Université du Québec à Montréal.

Charle, Christophe (1977), « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales. Économies, sociétés, civilisations,* vol. 32, nº 2, p. 240-262.

Lamonde, Yvan (2010), « La recherche d'universel et de médiations dans la pensée québécoise (1930-1960) », dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir.), *Culture québécoise et valeurs universelles,* Québec, Presses de l'Université Laval, p. 149-170. (Coll. « Cultures québécoises ».)

Lamonde, Yvan, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix et Jonathan Livernois (2015), *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire,* Montréal, Del Busso éditeur.

Langevin, André (2015), *Cet étranger parmi nous. Essais et chroniques,* textes choisis et présentés par Karim Larose, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

Laurendeau, André (1935), *Notre nationalisme, Tracts Jeune-Canada,* nº 5 (octobre).

Livernois, Jonathan (2012), *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncœur,* Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Cultures québécoises ».)

Matonti, Frédérique (2002), « Pétitions », dans Jacques Julliard et Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments,* nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, p. 1077.

Miron, Gaston (1958), « Déclaration des intellectuels canadiens de langue française », *Le Quartier latin,* 6 mars, p. 2.

Miron, Gaston (2010), *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993,* Montréal, l'Hexagone.

Miron, Gaston (2015), *Lettres, 1949-1965,* édition établie par Mariloue Sainte-Marie, Montréal, l'Hexagone.

Nepveu, Pierre (2011), *Gaston Miron, la vie d'un homme,* Montréal, Boréal.

Roberge, Denyse (1958), « Éminents conférenciers le 6 mars », *Le Quartier latin,* 13 mars, p. 13.

Trudeau, Pierre Elliott (1957), « Les octrois fédéraux aux universités », *Cité libre,* nº 16 (février), p. 9-31.

ANNEXE
LISTE DES 125 SIGNATAIRES

Julien Aubert
Gilles Beaulieu
Paul Bélair
André Belleau
Jean Béraud
Monique Bosco
Paul Bouchard d'Orval
Pierre Boucher
Jean Bouthillette
Jacques Brault
Gilles Carle
Solange Chaput-Rolland
Pierre Charbonneau
Fernand Côté
Yvon Côté
Rodolphe de Repentigny
Éloi de Grandmont
Madeleine Déry
Marcel Deschamps
Lucie de Vienne
Maurice Dubois
Yves Duchastel de Montrouge
Marie Du Mesnil
Fernand Dumont
Jacques Dupire
Angèle Dupuis
Jean-Claude Dussault
Serge Dussault
Jean-C. Falardeau
Jacques Ferron
Jean Filiatrault
Jean-Paul Filion
Michel Forest
Claire France
Louis Saint-Germain
Fernande St-Martin
Blanche Galarneau
Gilles Galez
Pierre Garneau
Françoise Gaudet-Smet
Marie-Thérèse Gauthier
Roland Gendreau
Jean-Paul Geoffroy
Claude Gingras
Léo Guindon
William Grenier
Jean Hamelin
Jacques Hébert
Gilles Hénault
Lise Hénault
Normand Hudon
André Jasmin
Abbé Ambroise Lafortune
Réal Lafrenière
Rév. P. Antonin Lamarche, o.p.
Jacques Lamarre
André Langevin
Jacques Languirand
Germain Lapierre
Yves Lapierre
Jeanne Lapointe
Paul-Marie Lapointe
Micheline Lasnier
Jacques Latour
Pierre Lebœuf
Gilles Leclerc
Fernand Leduc
Wilfrid Lemoine
Jean Le Moyne
Daniel Lingeman
Rémi Le Poitevin
Jacques Lévesque

Albert Mallessart
Andrée Maillet
Rolande Major-Charbonneau
Gilbert Marion
Yves Martin
Louis Martin-Tard
Guy Messier
Céline Légaré-Michaud
Robert Millet
Grégoire Nadeau
Fernand Ouellette
Jean Paré
Fernand Paquette
Gérard Pelletier
Luc Perrier
Gilbert Picard
Michel Pierre
Jean-Guy Pilon
Louis Portugais
Louis Pronovost
Gaston Miron
Jean-Robert Rémillard
Thérèse Renaud-Leduc
François Repolt
Jean-Jules Richard
Jean-Marc Rigaud
Marcel Rioux
Jean-Paul Robillard
Robert Roy
Jean-Louis Roux
Louis Racine
Gisèle Richard
André Roche
Paul Quesnel
Louis Saint-Germain
Fernande St-Martin
Paul Saint-Cyr
Renée Sarrazin
Gérald Tassé
Tousignant [*sic*]
Henri Tranquille
Arthur Tremblay
Pierre Elliott Trudeau
Yvon Turcot
Pierre Vadeboncœur
Madeleine Vaillancourt
Pierre Vallières
Claude Vermette
Lucien Véronneau
Michel van Schendel
Jean Vaillancourt
Guy Viau
Jean Vincent
Lucien Valiquet

UNE CRITIQUE DE L'INTÉRIEUR. LES PREMIÈRES PUBLICATIONS DE JACQUES BRAULT (1954-1965)

François Dumont

Université Laval

Le premier livre de Jacques Brault, le recueil de poèmes *Mémoire,* paraît en 1965. C'est l'année que l'on associe le plus souvent au point de départ de son œuvre. Mais Brault avait été très présent auparavant sur la scène éditoriale québécoise. Entre 1954 et 1965[1], il publie une cinquantaine de textes très variés : du côté de la création, des poèmes, surtout, mais aussi des nouvelles ; plusieurs essais sur la poésie, sur la littérature, sur le langage et sur la philosophie ; des textes de critique, surtout sur des poètes, dont Roland Giguère, Alain Grandbois et Hector de Saint-Denys Garneau ; enfin, des essais de nature plus politique, en particulier sur le nationalisme et sur le socialisme, dans *Parti pris,* en 1964 et 1965. Certains de ces textes seront repris dans des recueils : dans *Mémoire,* en ce qui concerne les poèmes, et dans *Chemin faisant* (1975), pour ce qui est des essais.

*
* *

1954 est l'année où Brault commence ses études universitaires en philosophie, qu'il continuera en France à la fin des années 1950, avant de devenir professeur à l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, en 1960.

1. En 1951 (il a alors 18 ans), Brault publie deux poèmes dans une petite revue française, *Flammes vives,* après avoir vu un appel de textes dans une bibliothèque. Je n'ai pas encore retrouvé ces textes. Ce n'est qu'en 1954 qu'il recommence à publier, mais à partir de ce moment, il le fait très régulièrement, chez plusieurs éditeurs et dans plusieurs revues et journaux. Je remercie Alex Noël, qui m'a aidé dans mes recherches. Le présent texte s'inscrit dans un projet en cours d'édition des œuvres complètes de Brault.

1954 est donc à la fois pour Brault l'année du début du parcours universitaire et celle du début d'une pratique soutenue de la publication. Il publie au départ dans des journaux étudiants, dont *Le Sainte-Marie,* mais aussi, au cours des années 1950, dans une grande variété de revues établies : *Les Carnets viatoriens, Revue dominicaine, Amérique française, Présence* et *Lectures,* ainsi que dans le quotidien *L'Autorité*. Alors que *L'Autorité* est un journal anticlérical (où publie notamment Claude Gauvreau à la même époque), ces revues, à une seule exception près, sont toutes animées par des communautés religieuses : Clercs de Saint-Viateur pour *Les Carnets viatoriens* ; Dominicains pour la *Revue dominicaine* (qui deviendra en 1961 la revue *Maintenant*) ; Pères de Sainte-Croix pour la revue *Lectures* ; Cisterciens pour la revue *Présence*. *Amérique française,* la revue où Brault publie le plus grand nombre de textes dans les années 1950, est une exception : il s'agit d'une revue indépendante, fondée en 1941 par Pierre Baillargeon et Roger Rolland, et que la romancière, nouvelliste et poète Andrée Maillet dirige à l'époque où Brault y publie (il fait même partie du comité de rédaction pendant quelque temps). Née en 1921, Maillet a douze ans de plus que Brault ; elle tient une sorte de salon dans le souci d'encourager les jeunes littérateurs. Un exemple me paraît bien illustrer l'importance de son action malgré son relatif effacement : on peut lire, dans le fonds Jacques-Brault des Archives d'Ottawa[2], une lettre de Maillet à Brault où elle lui dit avoir réuni toutes les publications de Giguère ; elle lui offre de les lui remettre s'il souhaite écrire un texte. Ce sera « Roland Giguère : poète de l'ébullition intérieure » (1955), l'un des premiers articles sur l'ensemble de l'œuvre du poète.

Alors que dans les années 1950, à l'exception des contributions à *Amérique française,* les articles et les poèmes – comme, d'ailleurs, l'anthologie de Grandbois, parue chez Fides en 1958 – sont liés à des lieux d'édition religieux, au début des années 1960, c'est exactement l'inverse : *Maintenant* est la seule exception. Brault publie dans les revues *Liberté, Livres et auteurs canadiens, Dialogue : Revue canadienne de philosophie, Parti pris* et *Incidences,* en plus des quotidiens *Le Droit* et *Le Devoir*. Il y a là le signe d'une transition très nette hors du paradigme religieux qui correspond, du moins dans le parcours de Brault, avec le changement de décennie. Ce qui prend la place des institutions religieuses, ce sont en partie les initiatives du groupe de *Liberté* et plus tard de celui de *Parti pris.* Mais le début des années 1960 est aussi marqué par le développement des revues universitaires : c'est le cas de *Livres et auteurs canadiens,* de *Dialogue* et d'*Incidences*. Brault aura

2. Fonds R11714, Bibliothèque et Archives Canada.

donc connu, pendant ses années d'apprentissage, la prédominance des revues religieuses durant les années 1950, puis une décennie au cours de laquelle de multiples lieux nouveaux accueillent et stimulent par le fait même des discours nouveaux.

L'histoire de la publication du recueil *Mémoire* illustre bien cette nouvelle effervescence éditoriale. Au cours d'un entretien avec Brault[3], je lui ai demandé pourquoi il n'avait pas publié son premier recueil à l'Hexagone. Il m'a dit qu'il avait soumis son recueil à Gaston Miron, que le recueil avait été accepté, mais qu'il y avait une longue liste d'attente et que la politique de la maison était de publier les manuscrits dans leur ordre de soumission. Comme Guy Robert, qui dirigeait une collection chez Déom, lui avait dit qu'il cherchait des manuscrits, Brault lui a soumis *Mémoire,* qui est paru rapidement. La maison Déom est une maison ancienne : les recueils de Guy Delahaye y ont paru au début du siècle. Mais elle était relativement discrète jusqu'au début des années 1960. Ce qu'on appellera la « poésie du pays » y fleurit tout particulièrement : c'est là – dans la collection « Poésie canadienne » – que paraissent, respectivement en 1963 et en 1964, le recueil collectif *Le pays* et *Terre Québec,* de Paul Chamberland.

On observe donc, en 1965, une très nette transformation de la situation éditoriale par rapport à 1954, du moins du côté des revues d'idées et de la publication de la poésie[4]. Brault n'a pas participé à ce renouveau institutionnel : il s'inscrit dans la foulée de l'action d'aînés immédiats comme Gaston Miron (principal animateur de l'Hexagone) et Jean-Guy Pilon (pilier de la revue *Liberté*). Il se trouve en quelque sorte entre deux générations, à une époque où elles se succèdent particulièrement rapidement : il est le cadet à *Liberté* et l'aîné chez *Parti pris*. Il ne faut sans doute pas exagérer l'importance d'un écart de cinq ans avec Miron, par exemple, ou, dans l'autre sens, de six ans avec Chamberland. Cependant, Brault est au cœur de débats générationnels que *Liberté* et *Parti pris* cristallisent au cours des années 1960 (Dumont, 1993 : 122-134). Le pluralisme de *Liberté,* comme l'ont récemment souligné Élyse Guay et Michel Lacroix (2016), prolonge l'action d'*Amérique française,* alors que *Parti pris* affiche des réponses qui cherchent à rompre avec un esprit de dialogue que les plus jeunes

3. Entretien réalisé au domicile de Brault, le 13 juin 2016.

4. Dans l'histoire de la poésie québécoise, la croissance du nombre de publications s'accentue au tournant des années 1960 : 12 recueils de poèmes ont été publiés au Québec en 1954 et 44 en 1965 (Wyczynski *et al.,* 1969 : 605-698).

estiment trop conciliant. Brault, à la fois pluraliste et engagé, dubitatif et critique, est toujours dans un entre-deux.

* * *

Du milieu des années 1950 au milieu des années 1960 – des *Carnets viatoriens* à *Parti pris,* en passant par plusieurs autres lieux éditoriaux ; des premiers articles au premier livre ; du temps d'apprentissage aux premières années d'enseignement –, les textes de Brault se transforment considérablement. Je tenterai de cerner les principaux changements en abordant d'abord les poèmes et les nouvelles, puis les essais.

Soulignons d'abord que les livres auxquels Brault collabore au cours de cette période (*Trinôme,* en 1957, et *Nouvelles,* en 1963) sont des recueils qui s'inscrivent dans l'esprit collectif de l'Hexagone. Chacun de ces deux livres rassemble trois auteurs : Brault cosigne avec Richard Pérusse et Claude Mathieu, qui collaborent comme lui à *Amérique française,* dans le premier cas, et avec André Major et André Brochu, deux des fondateurs de *Parti pris* qui ont près de dix ans de moins que lui, dans le second (*Trinôme* était paru à compte d'auteur et *Nouvelles* fut publié par l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, alors que Brault était professeur dans cette université depuis trois ans).

Le recueil de 1957 donne à lire 17 poèmes de Brault. L'univers thématique de l'œuvre à venir est déjà annoncé par le titre de l'ensemble : « D'amour et de mort ». Brault pratique un vers libre où s'intègrent discrètement des vers réguliers, comme cet alexandrin : « Tu souris et ta main s'agite gantée d'ombre » (1957 : 30). Plusieurs vers ont des accents mallarméens, par exemple : « Fuir ah fuir par la fissure » (1957 : 31) ou « Ivre en l'iris de ton sourire » (1957 : 33). Comme le montrent aussi ces exemples, le travail formel (les allitérations et les assonances en particulier) est très présent, jusqu'à la préciosité à certains moments. Par rapport au développement ultérieur de l'œuvre, les poèmes restent très mesurés : le verset, qui marquera le recueil *Mémoire,* est absent, et les élans lyriques sont toujours contenus. On résume habituellement le « cheminement » de Brault à un parcours de l'élan lyrique de *Mémoire* jusqu'aux murmures de *Moments fragiles* (1984b) et des recueils suivants. Mais si l'on considère ces poèmes d'apprentissage, on voit que l'élan lyrique n'est pas présent au départ. En parcourant l'ensemble des poèmes de Brault parus de 1954 à 1965, on constate qu'il amplifie au fur et à mesure la voix et qu'il en va de même pour son ton essayistique, de

plus en plus emphatique, comme s'il passait progressivement de la chambre à la place publique. Du côté des poèmes, il est étonnant de retrouver à l'origine une manière très proche de *Moments fragiles,* tout en retenue. Voici par exemple le premier poème de la section de *Trinôme* signée par Brault :

> Ce n'est rien
> Oh rien du tout
> Rien qu'une mort d'oiseau
> Rien qu'un blanc silence dur
> En moi épandu (1957 : 23).

La négativité, l'atténuation, les motifs de la mort, du blanc et du silence, la représentation du sujet comme une scène plutôt que comme une instance, tout cela correspond à la poésie tardive de Brault, de sorte qu'avec *Moments fragiles,* dans les années 1980, l'auteur *retrouve* une conception plus intimiste et précaire de la poésie, ce qui fait apparaître la « poésie du pays », dans son œuvre, comme un intermède, comme une adhésion provisoire à un mouvement qui n'était pas présent à l'origine. On observe par ailleurs que les trois nouvelles (1963b), où l'intimisme et l'expérimentation formelle dominent aussi, annoncent de ces deux points de vue (mais aussi par leurs thèmes, dont celui de la clochardise) les pièces de théâtre de Brault pour la radio et pour la télévision (1972), le roman *Agonie* (1984a) et le recueil *Il n'y a plus de chemin* (1990)[5].

En plus du registre plus intimiste des premiers poèmes, une autre dimension de ces textes tranche avec la suite : le caractère religieux de certains passages. Cela reste exceptionnel, mais il faut noter qu'aucun autre texte, après les écrits de jeunesse précédant *Mémoire* et jusqu'à la fin des années 1990, ne pourra être associé à un discours religieux[6] comme c'est le cas par exemple pour « Vendredi saint », paru dans *Trinôme,* où il est question de

5. La nouvelle « L'envers du décor » emprunte une forme dramatique (dialogues et didascalies) : Albert et un garde attendent l'apparition d'une femme dans un parc entouré de murailles. Dans « Le narrateur », un homme est embarrassé par l'histoire qu'il peine à raconter, celle d'une femme et de sa mère, emprisonnées dans une vie impossible. La nouvelle « Celle qui sera » s'approche pour sa part du registre fantastique : un homme tente de se dégager de sa vie conformiste en poursuivant l'image d'une femme insaisissable et devient clochard.

6. Du moins, dans l'état actuel de mes recherches. Au tournant des années 1990 et 2000, Brault aborde à quelques reprises la question religieuse. En conclusion de sa présentation d'une anthologie de textes de Bernard de Clairvaux, il écrit : « Essayer de vivre jusqu'au bout l'Évangile, rien n'apparaît aujourd'hui plus généreux, plus inventif – et moins répandu » (1999 : 28). Soulignons

[...] larrons
Attirés par l'indubitable lumière
Qui point derrière la montagne
Chaque fois qu'il s'y dresse une croix (1957 : 38).

Dans *Mémoire,* huit ans plus tard, le lexique religieux est toujours présent : la première section du recueil, par exemple, s'intitule « Visitation » et la dernière, « Louange ». Mais la symbolique religieuse est l'occasion de célébrer la solidarité humaine sous le signe d'une désespérance commune :

Nous poreux et perméables à la souffrance
Nous sommes pleins de trous d'espérance (1965a : 17)

peut-on lire dans le poème « À une désespérance » qui module deux vers d'Arthur Rimbaud (« Qu'il vienne, qu'il vienne / Le temps dont on s'éprenne »).

Alors que les poèmes souvent très abstraits de *Trinôme* tenaient le sort commun à distance, c'est l'Histoire qui fonde la conscience poétique telle qu'elle se manifeste dans les poèmes ultérieurs. Le premier poème à opérer cette transition est précisément « À une désespérance », d'abord paru, ironiquement, dans la *Revue dominicaine* (1958a). En 1961, le poème « À ceux-là », publié dans *Liberté* (1961a), évoque lui aussi l'Histoire, en particulier la Seconde Guerre : la reprise d'un alexandrin (« Nos morts là-bas dorment casqués de certitude ») oppose l'horreur récente à la quiétude de l'oubli. « Suite fraternelle », très long et très véhément poème qui paraît d'abord dans *Parti pris* (1963c), exacerbe encore davantage la douleur associée à la guerre. Ce poème est daté, à la fin, des années 1943 à 1963. L'année 1943 correspond à celle où l'un des frères de Brault, Gilles, est mort à la guerre, en Sicile. Ces vingt années sont donc placées sous le signe du deuil, mais aussi sous celui de la dénonciation. Plus qu'une célébration de la mémoire de Gilles, le poème constitue en effet un procès des survivants, la mise en cause d'une torpeur qui traduirait une acceptation. La guerre est surtout située sur le terrain du « nous » québécois, dont Brault développe une critique acerbe :

par ailleurs qu'à la même époque, il a traduit *L'apocalypse de Jean,* sous le titre « Dévoilement », en collaboration avec Jean-Pierre Prévost (Brault et Prévost, 2001).

Nous
Les bâtards sans nom
Les déracinés d'aucune terre
Les boutonneux sans âge
Les clochards nantis
Les demi-révoltés confortables (1965a : 47)

Alors que la « poésie du pays » de l'époque est souvent marquée par la célébration du territoire et du retour à l'origine, le recueil de Brault met ainsi en cause la communauté nationale et s'acharne à situer le présent dans l'Histoire. Par rapport aux appels à la révolution qu'on lit dans *Parti pris,* la véhémence est la même, mais elle tranche malgré tout avec l'esprit de la revue, comme le soulignait Gilles Marcotte dans un article intitulé « Jacques Brault en 1965 » : « Particulièrement remarquable pour les années soixante est l'idée d'"une incessante *interprétation*" du passé [...] qui ne fait évidemment pas bon ménage avec celle d'une rupture violemment révolutionnaire » (2009 : 85).

Dans « Suite fraternelle », la forme de l'élégie rassemble la communauté des morts et celle des vivants, mais exclut la nostalgie d'un âge d'or comme on le voit dans l'élégie classique. Le passé est plutôt lié à la question que soulevait Theodor W. Adorno au sujet de la possibilité de la poésie après Auschwitz. Cette question trouve dans *Mémoire* et dans le recueil suivant, *La poésie ce matin,* en 1971, ses principales manifestations, à ma connaissance, dans la poésie québécoise. Bien que le lyrisme soit très présent dans *Mémoire,* notamment sous la forme du verset, ce qui caractérise avant tout les poèmes est leur dimension critique, y compris à l'égard d'eux-mêmes, car « Chacun est pauvre d'une voix que le temps violente » (Brault, 1965a : 35). Mais la critique fait parfois place, par exemple à la toute fin de « Suite fraternelle », à une utopie tout à fait typique de la « poésie du pays », en raison de l'identification très mironienne aux camarades et de la présence de la médiation de la femme :

> Je crois Gilles je crois que tu vas renaître   tu es mes camarades au poing dur à la paume douce tu es notre secrète naissance au bonheur de nous-mêmes tu es l'enfant que je modèle dans l'amour de ma femme tu es la promesse qui gonfle les collines de mon pays ma femme ma patrie étendue au flanc de l'Amérique (1965a : 55).

La poésie de Brault, dans *Mémoire,* crée ainsi une tension constante entre l'adhésion (qui a ici, provisoirement, le dernier mot) et la critique (qui ne cesse de resurgir dans la suite du recueil). Marquée par la poésie de Miron (le thème du

pays, la filiation, mais aussi la constitution d'une communauté par l'adresse), elle participe également à une autocritique collective très proche de celle que développe Pierre Vadeboncœur dans *La ligne du risque* à la même époque.

* * *

Comme c'est le cas dans certains de ses poèmes des années 1950, les premiers essais de Brault manifestent parfois une adhésion au christianisme. Dans le tout premier article publié, « Réflexions sur la poésie », paru dans *Les Carnets viatoriens* en 1954, Brault conclut son texte par ces mots :

> La poésie, malheureusement, n'accomplit pas l'homme jusqu'au bout ; vient un moment où elle défaille et croule, faute d'un souffle assez surhumain pour épouser le souffle de l'Esprit. La poésie ne conduit qu'au seuil de l'Éternel [...]. [Le poète] chaussera donc les sandales de la Grâce s'il veut qu'en lui le pérégrin des mots trouve enfin le repos en compagnie d'un pèlerin du Verbe… (1954 : 128).

Dans les premiers textes de critique, les propos religieux sont aussi présents. En 1958, lorsqu'il collabore à la revue *Lectures*, que Pierre Hébert (2003) décrit comme le « chant du cygne de la censure cléricale au Québec », Brault écrit au sujet de la poésie de Grandbois, peut-être dans le but de la dédouaner aux yeux des instances cléricales : « Des *Îles de la nuit* à *L'Étoile pourpre,* le thème religieux, d'abord en sourdine, puis en mineure et finalement avec véhémence, retentit, soit en contrepoint, soit dans l'exaltation d'une mélodie unique. Il semble constituer l'épicentre d'où se propagent en secousses sismiques les principaux thèmes de cette poésie » (1958b : 228). Étonnamment, dans l'anthologie de textes de Grandbois qu'il publie la même année chez Fides, dans la collection « Classiques canadiens » (1958c), il ne soulève nulle part la question religieuse : dans sa présentation, il aborde plutôt la thématique, le lyrisme, le vocabulaire ainsi que l'imagerie et il cherche à dégager Grandbois de l'étiquette surréaliste qui lui paraît masquer le caractère propre de sa poésie. C'est donc à la fin des années 1950 que la transition se fait entre le témoignage religieux et l'autonomie de la littérature.

À la même époque, la question de la nature du langage unit la littérature et la philosophie dans plusieurs essais, qui prennent souvent la forme de notes. Ce sont les fondements qui intéressent d'abord Brault dans plusieurs textes assez austères, dont sa contribution à *La poésie et nous,* actes de la première Rencontre

des écrivains, publiés à l'Hexagone, « Propos sur la poésie et le langage » (1958d). Au début des années 1960, lorsqu'il aborde la philosophie dans le contexte québécois, c'est pour plaider pour son autonomie institutionnelle par rapport à la religion. « Il faut bien avouer, écrit-il, que nous avons vécu notre Moyen Âge avant notre Antiquité » (1961b : 77). À plusieurs reprises, il s'attaque férocement au thomisme institutionnalisé. Pour revitaliser la pensée, il en appelle dans *Parti pris* à une philosophie proprement québécoise (1965c), la même année où la revue plaide dans un numéro célèbre « pour une littérature québécoise ». Compte tenu de la rareté des ouvrages authentiquement philosophiques parus au Québec (la principale exception qu'il salue est *L'inquiétude humaine,* de Jacques Lavigne, publié chez Aubier en 1953), Brault propose d'intégrer la littérature à la philosophie, en insistant notamment sur la portée philosophique des textes d'Anne Hébert. Cette intégration se fera plus tard chez lui en sens inverse : c'est plutôt la littérature (en particulier la poésie et l'essai) qui intégrera la philosophie. Celle-ci, après les années 1960, se fera en effet très discrète comme discipline dans son œuvre, même si la portée philosophique des textes est évidente. La poésie s'imposera finalement comme horizon de référence privilégié après 1965, ce qu'annoncent notamment de nombreux textes sur Grandbois et sur Saint-Denys Garneau, que Brault, contrairement à la plupart de ses contemporains, n'oppose pas. Dans la première moitié des années 1960, à l'exception de quelques textes sur le Moyen Âge et sur la critique littéraire, il publie surtout sur des auteurs québécois. À l'occasion de sa collaboration soutenue à *Liberté* et à la radio de Radio-Canada, il élargira progressivement, dans les années ultérieures, le corpus de ses essais critiques, en incluant de très nombreux auteurs de diverses époques et de multiples nationalités.

La dernière transformation importante, au début des années 1960, est l'avènement des questions politiques. À la fin des années 1950, Brault restait assez réticent à l'égard de l'engagement de l'écrivain, qui était alors, surtout chez les poètes, la question de l'heure : dans sa contribution à *La poésie et nous,* alors que ses confrères Michel van Schendel, Gilles Hénault et Yves Préfontaine insistaient sur les dimensions sociales de la poésie, il se penchait surtout sur des questions ontologiques, en commentant un ouvrage du philosophe Georges Gusdorf sur la parole (Brault, 1958d). Mais en 1961, lorsqu'il aborde la question du statut de la philosophie, il appelle par la même occasion l'émancipation nationale (1961b) et il le fait aussi, en 1963, dans le cadre d'un plaidoyer pour l'enseignement de la « littérature canadienne ». Dans cette conférence, prononcée dans le cadre des « Sociétés savantes », même si la position de Brault est nette, son argumentation

ne cesse de maintenir la « cohabitation des contraires » qui, comme l'a montré Jacques Paquin (1997), est l'un des fondements de l'œuvre dans son entier. Brault écrit par exemple : « Il ne s'agit pas de contester que toute démarche vers une valeur nécessite un arrachement de soi, mais cet arrachement n'est pas à confondre avec une dépossession » (1963a : 339).

À partir de 1964, les textes de Brault témoignent plus explicitement de prises de position en faveur de l'indépendance du Québec et du socialisme. Dans *Parti pris,* où il publie un article en 1964 et trois en 1965, ses positions sur le nationalisme et sur le socialisme sont à la fois fermes et attentives aux apories. L'empressement à « prendre parti » de la plupart des autres collaborateurs de la revue fait qu'il est souvent en porte-à-faux sur plusieurs sujets, tout en restant solidaire de l'orientation de la revue. À certains égards, ses positions sont tranchées, par exemple lorsqu'il écrit : « […] jamais dans toute notre histoire nous n'avons disposé de nous-mêmes » (1965c : 10). Mais au sujet du nationalisme et du socialisme – dans une revue qui cherche précisément à accorder ces deux termes –, il écrit : « Le couple *national-socialiste,* tant qu'il ne divorcera pas, chacun de ses termes restera marqué d'infamie » (1965b : 43). Dans son essai le plus fameux de cette époque, « Notes sur le littéraire et le politique », qui est sa contribution au numéro « Pour une littérature québécoise », il épingle par ailleurs l'éloquence révolutionnaire, « qui ne vit que de l'inconditionnel et de la croyance » (1965b : 43), tout comme celle des « *poétiseurs* » : « Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend engagée et dont la réussite n'est que l'envers de l'échec de la prose » (1965b : 47). Il dénonce aussi – s'attaquant une fois encore à l'un des fondements de *Parti pris* – une poétique du joual qui associerait l'écrivain aux exploités : « L'écrivain, tout révolutionnaire qu'il se veuille, ne sera jamais parmi les exploités » (1965b : 46).

* * *

Au cours des années 1950 et 1960, Brault aura cherché – je dirais jusqu'à la crise d'Octobre, qui m'apparaît pour le moment comme la grande cassure dans son parcours – à critiquer *de l'intérieur,* en assumant la « tâche [...] d'exister d'une existence où le soi est toujours mêlé à ses contraires » (1965b : 43), au nom de « l'incertitude de la liberté » (1965b : 44). Il fait le procès de l'institution philosophique tout en y collaborant ; il conteste le pouvoir clérical en assumant les valeurs chrétiennes ; il s'identifie à la poésie tout en dénonçant l'éloquence qui la menace ; il souligne les apories du socialisme tout en plaidant pour son avène-

ment ; et il opte pour l'indépendance tout en mettant en cause le nationalisme. Cette intense autocritique le conduit à soulever constamment des difficultés, de sorte que les codes qui nous offrent des repères pour essayer de comprendre cette période se présentent chez lui sous la forme de questions. Brault aura ainsi tenté d'intégrer l'interrogation à l'engagement. Or, au cours de la décennie 1970, il prendra ses distances par rapport au rôle d'intellectuel qu'il avait assumé auparavant. Cela ne témoigne pas seulement d'un renoncement. En effet, en choisissant la marge, Brault radicalisera ses critiques antérieures, en s'en prenant non plus seulement à des positions politiques, mais également à la politique elle-même, qui l'aura déçu jusqu'à la rupture.

BIBLIOGRAPHIE

BRAULT, Jacques (1954), « Réflexions sur la poésie », *Les Carnets viatoriens,* vol. XIX, nº 2 (avril), p. 123-128.

BRAULT, Jacques (1955), « Roland Giguère : poète de l'ébullition intérieure », *Amérique française,* vol. XIII, 2 (juin), p. 132-139.

BRAULT, Jacques (1957), « D'amour et de mort », dans *Trinôme* (en collaboration avec Richard Pérusse et Claude Mathieu), Montréal, Éditions Jean Molinet, p. 21-39.

BRAULT, Jacques (1958a), « À une désespérance », *Revue dominicaine,* vol. LXIV, tome II (novembre), p. 193-195.

BRAULT, Jacques (1958b), « Alain Grandbois », *Lectures,* vol. 4, nº 15 (1er avril), p. 227-228.

BRAULT, Jacques (1958c), *Alain Grandbois,* textes choisis et présentés par Jacques Brault, Montréal, Fides. (Coll. « Classiques canadiens ».)

BRAULT, Jacques (1958d), « Propos sur la poésie et le langage », *La poésie et nous* (en collaboration avec Jean-Guy Pilon, Michel van Schendel, Gilles Hénault, Wilfrid Lemoine et Yves Préfontaine), Montréal, l'Hexagone, p. 45-64.

BRAULT, Jacques (1961a), « À ceux-là », *Liberté,* vol. 3, nº 5, p. 724-725.

BRAULT, Jacques (1961b), « Philosophie et religion : réponse à une question », *Livres et auteurs canadiens,* nº 1, p. 76-77.

BRAULT, Jacques (1963a), « L'enseignement de la littérature canadienne-française », *Culture,* vol. XXIV, nº 4 (décembre), p. 338-342.

BRAULT, Jacques (1963b), « L'envers du décor », « Le narrateur », « Celle qui sera », dans *Nouvelles* (en collaboration avec André Brochu et André Major), Montréal, A.G.E.U.M., p. 71-104. (Coll. « Cahiers ».)

BRAULT, Jacques (1963c), « Suite fraternelle », *Parti pris,* vol. 1, nº 2 (novembre), p. 39-46.

BRAULT, Jacques (1964), « Une logique de la souillure », *Parti pris,* vol. 1, nº 4 (janvier), p. 54-58.

BRAULT, Jacques (1965a), *Mémoire,* Montréal, Librairie Déom. (Coll. « Poésie canadienne ».)

BRAULT, Jacques (1965b), « Notes sur le littéraire et le politique », *Parti pris,* vol. 2, nº 2 (janvier), p. 43-51.

Brault, Jacques (1965c), « Pour une philosophie québécoise », *Parti pris,* vol. 2, nº 7 (mars), p. 9-16.

Brault, Jacques (1965d), « Un pays à mettre au monde », *Parti pris,* vol. 2, nºs 10-11 (juin-juillet), p. 9-25.

Brault, Jacques (1971), *La poésie ce matin,* Paris, Grasset.

Brault, Jacques (1972), *Trois partitions,* Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)

Brault, Jacques (1975), *Chemin faisant,* Montréal, La Presse. (Coll. « Échanges ».)

Brault, Jacques (1984a), *Agonie,* Montréal, Éditions du Sentier.

Brault, Jacques (1984b), *Moments fragiles,* Saint-Lambert, Éditions du Noroît.

Brault, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin,* Montréal, Éditions du Noroît.

Brault, Jacques (1999), *Bernard de Clairvaux,* Montréal, Fides. (Coll. « L'expérience de Dieu ».)

Brault, Jacques, et Jean-Pierre Prévost (2001), « Dévoilement. *Apocalypse de Jean* », dans *La Bible,* nouvelle traduction sous la direction de Frédéric Boyer, Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul, p. 2696-2720.

Chamberland, Paul (1964), *Terre Québec,* Montréal, Déom. (Coll. « Poésie canadienne ».)

Chamberland, Paul, Ghislain Côté, Nicole Drassel, Michel Garneau et André Major (1963), *Le pays,* Montréal, Déom. (Coll. « Poésie canadienne ».)

Dumont, François (1993), *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970),* Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)

Guay, Élise, et Michel Lacroix (2016), « Saillies et paradoxes : *Amérique française* et l'*ethos* du moraliste bouffon », *Voix et images,* vol. 41, nº 2 (hiver), p. 67-81.

Hébert, Pierre (2003), « Chant du cygne de la censure cléricale au Québec », *Bulletin des bibliothèques de France,* nº 6, p. 30-37.

Lavigne, Jacques (1953), *L'inquiétude humaine,* Paris, Aubier. (Coll. « Philosophie de l'esprit ».)

Marcotte, Gilles (2009), « Jacques Brault en 1965 », dans *La littérature est inutile,* Montréal, Boréal, p. 81-89. (Coll. « Papiers collés ».)

Paquin, Jacques (1997), *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix,* Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)

Vadeboncœur, Pierre (1963), *La ligne du risque,* Montréal, Éditions HMH. (Coll. « Constantes ».)

Wyczynski, Paul, Bernard Julien, Jean Ménard et Réjean Robidoux (dir.) (1969), *Archives des lettres canadiennes,* t. IV : *La poésie canadienne-française,* Montréal, Fides.

LA TRAME DES CODES

Yvan Lamonde

Université McGill

Jonathan Livernois

CRILCQ – Université Laval

Quels sont, en fin de parcours, les quelques éléments de réponse à nos questions initiales ? Qu'est-ce qui se dégage de cet arpentage intellectuel de la période de 1934 à 1965 ?

On a d'abord pu élargir quelque peu la période : d'abord en un amont plus lointain, chez Louis Dantin et les Individualistes de 1925, puis chez d'autres figures contemporaines ou plus tardives, comme François Hertel, Claude Gauvreau, Gaston Miron, Gilles Hénault et Jacques Brault. C'est dire que l'idée de code traverse la pensée de ces années.

On a aussi pu constater que l'un des changements de code a pris la forme du passage de la notion de jeunesse à celle de relève. La trame des mouvements de jeunesse s'amorce en 1903 avec l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC), mise en cause au début des années 1930 par la Jeunesse ouvrière catholique (JOC) et la Jeunesse étudiante catholique (JEC), elles-mêmes contemporaines des Jeune-Canada et de la « Jeune Poésie », mais aussi d'un nouveau lexique, celui de la relève, emprunté peut-être à *La relève du matin* (1920) d'Henry de Montherlant. *La Relève* (1934) des jeunes réformistes catholiques impose le mot et l'idée, mais lorsque *Cité libre* (1950), qui ne se présente pas comme un mouvement de jeunesse tout en portant le second souffle d'anciens jécistes, veut faire entrer de l'air frais dans la revue vers 1962, on dit vouloir faire place à « la relève ». On invite alors André Major et Gérald Godin à collaborer à la revue et Pierre Vallières à la codiriger avec Jean Pellerin. L'initiative fera long

feu : Major et Godin seront avec Paul Chamberland, Pierre Maheu et Jean-Marc Piotte de l'aventure de *Parti pris* (1963).

Un second changement de code a été mis en relief : l'émergence et l'affirmation irréversible du « je » et de la subjectivité. Hector de Saint-Denys Garneau est celui qui inaugure le combat avec l'ange de la subjectivité, du moins dans une forme inédite. Notre connaissance de la littérature personnelle ou intime l'avait fait voir. Sa pratique de la poésie, du journal, de la correspondance confirme son originalité à ce titre.

Ce « je » est-il, paradoxalement, celui du sujet cartésien ? Ce n'est pas qu'il faille subodorer une quête de rationalité, mais plutôt croire qu'il y a là l'allure de la recherche d'un statut fondateur. Voilà la nouveauté de celui qui rompt partiellement avec le combat contre la subjectivité dans le milieu catholique : en témoigne bien la position de Jacques Maritain, figure tutélaire du milieu intellectuel au Québec, qui récusait ce sujet cartésien, promoteur d'un homme prométhéen et d'une vision anthropocentrique, que « l'humanisme intégral » refusait au profit d'un « je évangélique » subsumé dans son Créateur. En somme, le « je » garnélien aura sans doute créé un malaise, un mal-être.

La subjectivité émergente des années 1930 n'empêche pas de prendre en compte ce que l'on a décrit comme l'impératif de Dantin, « penser par soi-même ». Nous ne l'avions pas deviné, d'emblée, mais la constellation autour du « mentor » Dantin incarne une évidente affirmation de l'individu, ne serait-ce que dans l'appellation des « Individualistes ». L'idée de « mentor » incarnée par Dantin et explorée durant les présents débats brouille le code du « maître », mieux du « sans maître », que Michel Biron a développé dans son ouvrage de 2000, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme*. Non que mentor et maître s'équivalent, mais le brouillage vient du fait que des maîtres *locaux* qui ne veulent pas en être (Paul-Émile Borduas) et des maîtres façonnés par des disciples (François Hertel) commencent à occuper la scène. Si la consistance du « maître » Hertel s'effiloche, celle de Borduas demeure même si celui qui fut « notre minute de vérité » (Pierre Vadeboncœur) ne pouvait appeler à refuser globalement sans être lui-même objet de l'esprit critique.

En outre, le combat avec l'ange de la subjectivité déstabilisa et conduisit plusieurs écrivains dans les arcanes de la négativité. Chez Hector de Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Robert Charbonneau et Robert Élie, le défi consistait à surmonter cette négativité, cette opacité. La « névrose collective » dont parlera Jean Le Moyne, alimentée par le dualisme, lui fera voir dans la pensée de Teilhard

de Chardin une forme de résolution de ce dualisme. Il sera suivi par quelques autres, comme Hubert Aquin.

Cela dit, la négativité n'advient pas que par la subjectivité à laquelle il faut faire face. Elle enveloppe ce qui, depuis la crise des années 1930, est considéré comme le traditionnel, qui n'est que pesanteur sans grâce. Chez des essayistes en particulier – Pierre Vadeboncœur, André Langevin, Gilles Hénault –, la dénonciation de « notre irréalisme », de « notre idéalisme » se mouvait, au milieu des années 1950, en promotion d'une reprise de contact avec la réalité, avec la réalité nouvelle que l'industrialisation du temps de guerre avait façonnée. On y trouve une impression de fin de solitude, solitude qui avait des barreaux, ceux du passé, faux « maître » dont on sort libéré.

Outre celui de Dantin, c'est sans doute l'itinéraire intellectuel et littéraire du philosophe et poète Brault qui a étonné. Dantin et Brault se trouvent, pour ainsi dire, aux frontières temporelles que nous nous étions fixées. Nous avons ainsi pu ajouter une autre figure à celles de Saint-Denys Garneau, Borduas, Vadeboncœur et Miron, une autre figure des modes de passage à la modernité. Brault, qui publie dans des revues et chez des éditeurs religieux avant 1960, sauf pour *Amérique française* et *L'Autorité,* passe à *Parti pris* après 1963. C'est déjà un passage, qui trouve une autre forme chez Vadeboncœur, qui traverse chez *Parti pris* après avoir cheminé avec *Cité libre*. Sans être de l'équipe de *Parti pris,* Brault s'en montre d'abord solidaire avant de s'octroyer le droit d'être critique. La nouveauté tient au fait que l'on critique de l'intérieur les lieux critiques que l'on fréquente. Distance dans l'adhésion, qui a des allures de la démarche de Miron, qui cherche à tenir ensemble la totalité de l'héritage sans que cette position soit une marque de refus global ou d'adhésion totale. La diagonale, la ligne du risque.

Ces contemporains qui vivaient leur existentialisme en faisant face à l'authenticité, à la négativité, ont découvert, subrepticement, de manière inquiète, sans doute, les chemins de la liberté et de la libération. Ils ont tous partagé une même liberté et un même « projet », déclinés de différentes manières : « l'idée du commencement perpétuel » (Saint-Denys Garneau), de « la transformation continuelle » (Borduas), l'idée que c'est « toujours à recommencer, l'émancipation » (Hertel). Aussi bien dire que ce n'est peut-être pas fini. Ni même commencé.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Julien-Bernard Chabot est doctorant en études littéraires à l'Université McGill. Ses recherches portent sur le quadragésimal dans le roman québécois dit psychologique des années 1940 et 1950.

François Dumont est professeur à l'Université Laval, où il dirige le Département de littérature, théâtre et cinéma. Auteur de recueils de poèmes et d'études portant principalement sur la poésie et sur l'essai, il a aussi cosigné, avec Michel Biron et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise* (Boréal, 2007). Il a récemment publié un recueil de poèmes (*Battements,* Éditions du Noroît, 2017) et un recueil d'essais (*L'ombre du roman,* Nota bene, 2017).

Cécile Facal a obtenu en 2013 un doctorat en langue et littérature françaises de l'Université McGill. Sa thèse s'intitule « La vie la nuit. Robert Élie et l'esthétique catholique de *La Relève,* entre modernité et antimodernité ». Yvan Lamonde en a assuré la direction. Depuis, elle a fait paraître quelques publications sur le sujet. Elle enseigne la littérature anglaise et française au Collégial du Séminaire de Sherbrooke depuis 2014.

Andrée-Anne Giguère enseigne la littérature d'expression française au cégep Champlain – St. Lawrence, à Québec. Elle a terminé en 2016 une thèse doctorale portant sur la pensée romanesque des écrivains de *La Relève* et a publié plusieurs articles ciblant divers acteurs de ce réseau.

Pierre Hébert est professeur associé à l'Université de Sherbrooke et membre de la Société royale du Canada depuis 2006. Il a publié, seul et en collaboration, des ouvrages sur Lionel Groulx, Jacques Poulin, *La Gazette littéraire* de Fleury Mesplet, entre autres ; il est aussi auteur ou coauteur de cinq livres sur la censure, dont le *Dictionnaire de la censure au Québec* (littérature et cinéma), avec Yves Lever et Kenneth Landry. Il préside une équipe interuniversitaire composée de Jean Morency, Annette Hayward, Patricia Godbout et Stéphanie Bernier, qui prépare l'édition annotée de la correspondance de Louis Dantin ; le premier tome (de quatre), qui comprend la correspondance entre Dantin et Alfred DesRochers, est paru en 2014. Il prépare aussi, avec Bernard Andrès et en collaboration avec Alex Gagnon, un *Atlas de la littérature québécoise* et, avec Louise Bienvenue, une étude sur Marie-Claire Daveluy.

Michel Lacroix est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ainsi que du collectif *La vie littéraire au Québec, 1764-1947.* Ses recherches portent sur la sociopoétique des revues littéraires et intellectuelles, la sociologie des groupes et les romans de la vie littéraire.

Vincent Lambert enseigne au cégep de Limoilou. Il a publié des poèmes et des essais, notamment dans les revues *Contre-jour* et *L'Inconvénient.* Une version remaniée de sa thèse, « L'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930) » est en cours de publication aux Éditions Nota bene. Il s'intéresse actuellement aux grands récits de l'imaginaire québécois.

Yvan Lamonde est professeur émérite de l'Université McGill et spécialiste d'histoire intellectuelle. Il a publié une histoire des idées au Québec de 1760 à 1965, en quatre tomes. Il vient de publier l'essai *Un coin dans la mémoire. L'hiver de notre mécontentement* (Leméac, 2017). Il travaille à une histoire culturelle et intellectuelle comparée du Bas-Canada et de la Nouvelle-Angleterre de 1830 à 1860 à travers les figures d'Emerson, Thoreau, Melville et Brownson.

Gilles Lapointe est professeur associé au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et s'intéresse aux enjeux théoriques liés à la modernité artistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Ses travaux sur l'automatisme et le post-automatisme l'ont mené à poursuivre des recherches dans les domaines de l'édition critique, de l'épistolarité, de l'archive littéraire, des écrits d'artiste et de l'historiographie. Il est l'auteur de plusieurs études et essais, dont *L'envol des signes. Borduas et ses lettres* (Fides, 1996), ouvrage qui lui a mérité en 1996 les prix Victor-Barbeau et Gabrielle-Roy. Il a récemment fait paraître aux Presses de l'Université de Montréal, dans la collection « Art + », une biographie intellectuelle consacrée à l'artiste *Edmund Alleyn*.

Jonathan Livernois est professeur adjoint au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Spécialiste de l'histoire littéraire et intellectuelle des xixe et xxe siècles au Québec, il a récemment fait paraître *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire* (avec Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron et Michel Lacroix, Del Busso, 2015) ainsi que *Le dictionnaire des intellectuel.les au Québec* (Presses de l'Université de Montréal, 2017), avec les mêmes codirecteurs. Il est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et directeur de l'Espace De Saint-Denys-Garneau.

Caroline Quesnel est professeure de littérature au Département de lettres du Collège Jean-de-Brébeuf. Elle a obtenu un doctorat en littérature québécoise à l'Université McGill en 2016. Elle a publié aux Presses de l'Université Laval, à l'automne 2017, l'essai *Rencontre de Jean Le Moyne, le mauvais contemporain.*

Adrien Rannaud est chargé de cours à l'Université Laval ainsi qu'à l'Université du Québec à Rimouski et il est chercheur associé au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Avec le soutien financier du gouvernement du Québec, il a complété en 2017 un stage postdoctoral à l'Université de Sherbrooke sur l'histoire et la poétique de *La Revue moderne.* Il s'intéresse à la littérature québécoise, aux rapports de genre dans l'histoire littéraire, à la poétique du magazine et aux études sur la célébrité. Il a récemment dirigé le dossier « Le livre et le journal : croisements, prolongements et transformations » paru dans la revue *Mémoires du livre* en 2017. Sa thèse de doctorat, consacrée aux écrivaines québécoises des années 1930, paraîtra à l'hiver 2018 aux Presses de l'Université de Montréal.

Lucie Robert enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), où elle codirige le collectif *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 6 vol. parus depuis 1991). Elle est également membre de l'équipe de recherche « Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec ». Ses plus récents ouvrages s'intitulent *Apprivoiser la modernité. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise* (Éditions Nota bene, 2012) et *Le théâtre en revue* (en collaboration avec Shawn Huffman, Presses de l'Université du Québec, coll. « De vives voix », 2014).

Denis Saint-Jacques est professeur émérite de littérature française et québécoise au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il codirige le collectif *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 6 vol. parus depuis 1991). Il a édité, avec Marie-José des Rivières, *L'heure des vaches et autres récits du terroir* (Éditions Nota bene, 2011) et *De la Belle Époque à la Crise. Chroniques de la vie culturelle à Montréal* (Éditions Nota bene, 2015). Il a également dirigé, avec Yvan Lamonde, le collectif *1937 : un tournant culturel* (Presses de l'Université Laval, 2009) et, avec Paul Aron et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire* (Presses universitaires de France, 2010).

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 2018
POUR LE COMPTE DE CODICILLE ÉDITEUR

Dépôt légal, 1er trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Une culture de transition

La recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)

La présente analyse collective cherche à comprendre le malaise intellectuel et spirituel que vivaient romanciers et essayistes dans le Québec de l'après-crise (1929) et de l'après-guerre (1939-1945). Ceux-ci ont conçu, à leur époque, un présent ou un avenir qui aurait pu être, mais qui ne fut radicalement pas, au début des années 1960. Ils ont dénoncé une situation historique à un moment où l'accélération, plus ou moins prévue, les doublait. D'où l'oubli, la perte de résonance ou l'illisibilité de certaines de leurs œuvres et de certains de leurs codes intellectuels et esthétiques.

Les textes de ce collectif, consacrés notamment à des figures comme Louis Dantin, François Hertel, Gaston Miron et Jacques Brault, explorent cette expérience intellectuelle et littéraire singulière.

Avec des textes de Julien-Bernard Chabot, François Dumont, Cécile Facal, Andrée-Anne Giguère, Pierre Hébert, Michel Lacroix, Vincent Lambert, Yvan Lamonde, Gilles Lapointe, Jonathan Livernois, Caroline Quesnel, Adrien Rannaud, Lucie Robert et Denis Saint-Jacques.



CRILCQ
CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

CODICILLE.INFO

ISBN 978-2-924446-07-2
ISBN PDF 978-2-924446-08-9